Heinrich Heine und die Antike

Dr. Maria Filtso

Heinrich Heine und die Antike

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Maria Filtso

aus Athen

Buchdruckerei Ph. Waizmann, München, Kolosseumstr. 2

1928

Referenten:

Professor Dr. Fritz Strich
Professor Dr. Walther Brecht
Geh. Hofrat Professor Dr. Carl von Kraus.

Tag der mündlichen Prüfung 30. 7. 1928.

BIBLIOTHEEK RIJKS UNIV. LEIDEN

INHALTSVERZEICHNIS.

I. Einleitung. (Der Begriff des Griechentums vor und bei Heine; Kontrast zwischen Heines Persönlichkeit und Weltanschauung . . . . . Seite 5

II. Heines Beschäftigung mit der Antike (Schule, Universität, Lektüre) . . . . . Seite 17

III. Die Antike in Heines Weltanschauung Seite 27
A) Religion und Ethik . . . . . Seite 28
B) Aesthetik (Die Kunst der Antike und ihre Nachahmung) . . . . . Seite 48

IV. Die Antike in Heines Dichtung. (Formale und stoffliche Elemente) . . . . . Seite 73

I. EINLEITUNG.

Johann Joachim Winckelmann hat nicht nur als erster die Kunstgeschichte des Altertums geschrieben, er war es, der zuerst etwas vom Geiste der Antike verspürt und offenbart hatte, und er schenkte damit dem seit der Aufklärung erstarkenden deutschen Geistesleben die Idee des Griechentums, die diesem zum Symbol urtiefer Sehnsucht werden und während des folgenden Jahrhunderts die verschiedenartigsten Auslegungen erfahren sollte.

Was wußte man vor Winckelmann vom Altertum? Lehrhafte Tendenzen hatten immer wieder nach diesem und jenem antiken Autor, vor allem denen lateinischer Zunge gegriffen. Aus der unerschöpflich reichen Welt der alten Sage hatte man Stoffe und Gestalten entlehnt, um sie rücksichtslos in das Kostüm moderner Zeiten zu stecken. Auch hatte man wohl metrische Formen der Antike nachzuahmen versucht. Vom Geiste des Altertums aber hatte man nichts gewußt. Winckelmann ist der erste, der die äußerlich-trockene, historische Interpretation zur ästhetischen überleitete.[1]) Ihm war es gegeben, die Schönheit als Inbegriff klassischen Wesens zu erleben, und, ganz von ihr durchdrungen, wurde er zu ihrem begeisterten Verkünder. An der Plastik des Hellenismus in Italien war sie ihm aufgegangen. An ihr bewunderte er „die edle Einfalt und stille Größe" der Alten. Und als die Quellen dieser Kunst erkannte er den griechischen Menschen, die griechische Landschaft und als wesentlichstes die griechische Mythologie.[2]) Sie war ihm ein Pantheon von nur schönen Göttern, den Idealen der Humanität und ewig jugendlicher Schönheit.[3]) Wie ihm nun das oberste Prinzip, der Hauptzweck der bildenden Kunst eben die ideale Schönheit zu sein schien, so sah er die erste Voraussetzung für ihr Gedeihen in dem Vorhandensein einer poetischen Mythologie. Die Kunst bedürfe des Mythos, jetzt wie ehedem. So müsse auch die moderne Kunst im mythischen Geiste der Antike schaffen und so kommt Winckelmann zu der falschen Konsequenz, daß der einzige Weg groß, ja unnachahmlich zu werden, die Nachahmung der Alten sei.[4]) Daß er aber in der Mythologie nur eine Sammlung von Allegorien sah, bedeutete ebenfalls einen schweren Irrtum und wir werden sehen, wie gerade die hier als Wesenheit antiker Kunst angesprochene Allegorie später mit Recht als ein der klaren Gegen-

---

[1]) Vgl. Winckelmanns Kleine Schriften z. Geschichte der Kunst d. Altertums, Leipzig 1913 S. 280.

[2]) Vgl. Fritz Strich, Die Mythologie i. d. deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. Halle 1910 Bd. I S. 107, 143.

[3]) Vgl. Strich, a. a. O. S. 145/147 und 107.

[4]) Winckelmann, Kleine Schriften, S. 62.

ständlichkeit der Griechen widerstrebendes Faktum, ja als wichtigstes Ausdrucksmittel jeder absolut antiklassischen Weltanschauung erkannt wurde.

Winckelmanns Kunstauffassung wurde für Goethe seit der italienischen Reise maßgebend.[1]) Auch er, dessen Ideal stets ein ästhetisches, die künstlerische Form war, leitete sein Bild des Griechentums von der Plastik her. Von da an schien ihm „die Kunst wie das Werk des Homer griechisch geschrieben" zu sein. Auch er sah in den griechischen Göttern Ideale der Schönheit und reinen Menschlichkeit und er bekannte sich zu ihnen, weil sie das Heilige in der höchsten Form darstellten. Ihre plastische Begrenzung befriedigte sein Formgefühl.[2]) Ein zeitloser Geist, den die welterschütternden Ereignisse der französischen Revolution so wenig wie die Geschehnisse des deutschen Befreiungskrieges zu bewegen vermochten, rang er um die ewigen Formen der Natur und Kunst und entsagte allem, was ihre Vollendung zu stören schien. Als die Romantik „das dionysische Element der griechischen Kultur" entdeckte, da wollte Goethe davon nichts wissen. Denn er bewunderte gerade dieses, daß auch „das höchste Pathetische" bei den Griechen nur ästhetisches Spiel war, und daß sie in ihrer Tragödie den tragischen Schrecken durch die Schönheit der Form in reines Ornament verwandelten. Apoll war ihm der Inbegriff des Griechentums.[3])

Diesem Apoll aber stellte Hölderlin den Stifter der griechischen Mysterien Dionysos, den Gott des Rausches und der Liebe, der einst von Asien nach Griechenland gekommen war, gegenüber. Denn Hölderlin war von jener Entdeckung der Mysterien und nicht wie Goethe von dem Erlebnis der griechischen Plastik ausgegangen, und das war für die Formung seines Griechentums bedeutsam. Als er griechische Tragödien übersetzte, da glaubte er, das Element des Östlichen, das Orientalische, das die griechische Kunst zu Unrecht zugunsten der apollinischen Form verdrängt und verleugnet hatte, wieder betonen zu müssen.[4])

Seinem Griechentum schwebte kein Kunstideal vor; denn er beklagte den Untergang der griechischen Götter, die der jungen Romantik nicht wie der Klassik als vergöttlichte und vollendete Menschen galten, sondern als mythische Symbole der unendlichen Natur, der schöpferischen Kraft und Fruchtbarkeit, der Liebe, für das Leben, nicht für die Kunst.[5]) Sein Hyperion ist kein bloß ästhetischer Verehrer eines vergangenen Hellenentums, sondern er will dieses neu erwecken, verwirklichen, durch die Tat und durch

---

[1]) Strich, Mythologie I, S. 249.

[2]) Strich, Mythologie II, S. 418.

[3]) S. Strich, Deutsche Klassik u. Romantik, Mchn, 1924 S. 350/51.

[4]) S. Strich, a. a. O, S. 384.

[5]) S. Strich, a. a. O. S. 140/41, 100/01.

den Kampf.[1]) Hier liegen Berührungspunkte mit der Auffassung des Griechentums einer dritten und ganz anders gearteten Richtung, die nach frühen Ansätzen zuerst durch Heinse und dann durch das junge Deutschland zum Durchbruch kam. Sie erstrebte aus der Opposition gegen die staatlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse, gegen die kirchlichen und moralischen Anschauungen ihrer Zeit heraus eine Erneuerung griechischen Lebens und Menschentums, eines Lebens in Freiheit, Freude und Schönheit. Ihr Ideal war nicht Apoll, noch Dionysos, überhaupt nicht mehr der griechische Gott, sondern Epikur, der Lehrer heiteren sinnenfrohen Lebensgenusses. Sein erster Apostel aber war Wieland gewesen.

In seiner Beschäftigung mit der Antike war dieser die längste Zeit seines Lebens kaum über Methodik und Anschauung des siebzehnten Jahrhunderts hinausgekommen.[2]) Nach seinen literarischen Studien sind ihm die Griechen die Lehrmeister der deutschen Poesie.[3]) Als Dichter schwelgt er in der Fabelwelt der griechischen Mythologie, trotzdem er als Aufklärer nach dem Vorbilde des von ihm besonders geschätzten Lukian sie als Ausgeburt des Aberglaubens bekämpfen zu müssen meinte. Dadurch nun, daß er sie nicht als Märchenzauber, sondern als vermeintliche Wahrheit hinstellen und so durch sich selbst lächerlich machen wollte, glaubte er seine doppelte Absicht zu lehren und aufzuklären, andererseits aber zu unterhalten und zu amüsieren am besten erreichen zu können.[4]) Unter seinen spielerischen Händen wurden Götter und Helden ihrer alten Würde entkleidet, zu kleinen und jeder irdischen Schwäche teilhaftigen Menschen und zwar zu lebensfroh lächelnden, leichtfertig beweglichen, frivol koketten, höfisch galanten Kindern des Rokoko. Diesen Charakter nahmen selbst jene Gestalten an, denen Wieland in positiv lehrhafter Tendenz — sie sollten seine eigene den Grazien und Musen huldigende, auf eine Verfeinerung der Sinnlichkeit abzielende Lebensphilosophie[5]) verkünden — griechische Masken aufgesetzt hatte. Mit seinen Lehren, die nach Epikur Glückseligkeit und Tugend gleichsetzten, die den Genuß des Lebens und des Augenblicks priesen, trieb Wieland selbst nur ein ästhetisch tändelndes Spiel, keineswegs erhob er sie zu Forderungen an seine Zeit. Das war dem Führer einer kommenden Zeit vorbehalten, seinem Schüler Wilhelm Heinse. Denn während der alte Wieland unter dem Einflusse Winckelmanns und namentlich Herders sich den ernsteren Anschauungen der Klassik zuwandte und in seinen späteren Werken in der alten Mythologie christlich-symbolische Ideen, das Ideal der Humanität suchte,[6]) da zog der junge Stürmer und Dränger erst

---

[1]) Vgl. Heinz Lippmann: Büchner u. d. Romantik. S. 73. München 1923.
[2]) Vergl. M. Doell: Wieland u. d. Antike München 1896 S. 24.
[3]) Strich Mythologie I, S. 71.
[4]) Strich, a. a. O. S. 72/73.
[5]) Strich, a. a. O. S. 93.
[6]) Strich, a. a. O. S. 249.

alle Konsequenzen aus den eudämonistischen Lehren seines Meisters. Im „Laidion" hatte er diese, seinem Vorbild getreu, noch als Theorie gebracht.[1]) Aber sie bedeuteten ihm viel mehr und bald wurde ihm ihre praktische Propagierung zum Kampfziel seines Lebens. Rousseau hatte ihn gelehrt, daß der Mensch stets nur seiner eigenen Natur folgen müsse. Daran aber, so erkennt Heinse, hindern ihn die herrschende Moral, die Gesellschaft, der Staat. Der „bürgerlichen Ordnung" und dem „Despotismus" gilt darum der zwiefache Kampf um die sittliche und um die politische Freiheit. Verwirklicht sah er sein Ideal im alten Griechenland und dieses sollte denn die Utopie von Ardinghellos glückseligen Inseln widerspiegeln.

So hatte der Begriff Griechentum eine durchaus aktuelle Bedeutung erhalten und erhielt sie wieder, wo eine junge Generation sich gegen die Fesseln des Überkommenen und Bestehenden auflehnt, am deutlichsten durch die sogenannten Jungdeutschen. Aber auch schon der Beginn der Romantik, in der ein dionysisches Lebensgefühl heftig gegen den Rationalismus der Aufklärung reagierte,[2]) war unter solchen Zeichen gestanden. Hyperion floh aus der tatenlos-toten Traurigkeit seines Vaterlandes in den lebendigen Kampf für Hellas. Der junge Friedrich Schlegel, der über den ästhetischen Wert der griechischen Komödie schreibt, nennt als den höchsten Gegenstand der Kunst nicht wie Winckelmann die Schönheit, sondern die schöne Freude und die Aufgabe der Komödie scheint ihm zu sein „den Rausch des Lebens, der den Geist mit sich fortreißt, zu erzeugen".[3]) Er glaubt, „es gehöre ein revolutionäres Genie dazu, den Geist der Alten zu verstehen". Und wenn er schreibt: „Ich bin der Kritik herzlich satt und werde mit unglaublichem Enthusiasmus an den Revolutionen arbeiten. Ich werde zu gleicher Zeit etwas über den Republikanismus schreiben. Ich werde glücklich sein, wenn ich erst in der Politik schwelgen kann . . . . . Ich will nicht leugnen, daß mir der Republikanismus noch ein wenig mehr am Herzen liegt, als die göttliche Kritik und die göttliche Poesie . . ."[4]) so hören wir hier jene Töne, die später die Chorführer des jungen Deutschland anschlagen. Sie, die in einer Zeit schmählichster politischer Unterdrückung mitten in den Kämpfen des Tages standen, und die ästhetischen Griechenträume, der Klassik kaum weniger verachteten als die Flucht der christlich-transzendent gewordenen Romantik in das Mittelalter, sie riefen nach einem neuen Griechentum der Tat und des Genusses. Lord Byron der Revolutionär, der titanische Mensch der Neuzeit, der sein Leben hingab für Griechenlands Freiheit, er wurde der Heros dieser Idee, in der sich die geistigen Strömungen der Gegenwart zusammenfanden. Was Heinse

[1]) Hans Nehrkorn, Wilh. Heinse u. sein Einfluß a. d. Romantik S. 14. Diss. der Univ. Göttingen, 1904.

[2]) Heinz Lippmann, Büchner u. d. Romantik S. 2.

[3]) Vergl. Heinz Lippmann a. a. O. S. 47/49.

[4]) Vergl. Heinz Lippmann a. a. O. S. 74.

schon verkündet hatte, gewann neue Geltung durch die zu starkem Einfluß auf Deutschlands Jugend gelangten St. Simonistischen Lehren von der Emanzipation der Sinne, von der demokratisch-sozialen Gleichstellung aller Menschen, von einer neuen pantheistischen Religion, welche die Gegensätzlichkeit von Fleisch und Geist[1]) nicht mehr kannte. Dieser letzte Gedanke vor allem erfüllte auch die Philosophie der Zeit, als deren bedeutendster Repräsentant Hegel anerkannt war. Er stellte dem Nazarenertum jüdisch-christlichen Ursprungs einen starken, wirklichkeitsnahen, diesseitsfreudigen Neuhellenismus entgegen. Zum Chorführer und Ausleger dieses Griechentums aber wurde der ungriechischste Geist und zugleich der einzige Poet dieser kämpferischen, politisch orientierten Generation, Heinrich Heine.

Wie stand Heine nun in und zu seiner Zeit? Wenn man Byrons Zerrissenheit beklagen wollte, so sagt er einmal, „so beklage man lieber, daß die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herz rühmt, es sei ganz gleich geblieben, der gesteht nur, daß er ein prosaisches, weitabgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige ging aber der große Weltriß, und eben deswegen weiß ich, daß die großen Götter mich vor vielen andern hochbegnadigt und des Dichtermärtyrertums würdig geachtet haben."[2]) Die Welt war aus den Fugen und Heine — der ja von Anbeginn als das Oberhaupt des jungen Deutschlands galt — war nicht der Mann, sie wieder einzurichten. Glaubte er selbst an eine solche Bestimmung? Jedenfalls schwört er auf die neue Zeit und eine bessere Zukunft und verlangt, daß der moderne Schriftsteller keinen Unterschied zwischen Leben und Schreiben mehr mache, daß er Wissenschaft, Kunst und Religion nicht mehr von der Politik trennen dürfe und daß er Künstler, Tribun und Apostel zugleich sein müsse. Die Kunstperiode war vorüber. Aber als man Heine und Börne zusammen nannte, als Dioskuren, da war ihm dies unerträglich: „Was habe ich mit Börne zu schaffen? Ich bin ein Dichter!"[3]) Mehr noch, er war ein romantischer Dichter und trotzdem er der Romantik „die tödlichsten Schläge" beizubringen versuchte, kehrte er doch

---

[1]) Vgl. Georg Brandes: Die Literatur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen. Das Junge Deutschland. Neueste Aufl. 1924. S. 264. Sein (Wienbargs) Programm für die neue Literatur besitzt eine schreckliche Gleichförmigkeit. Ihre Weltanschauung soll auf eine harmonische Vereinigung von Sinnlichkeit u. Vernunft beruhen.

[2]) Heinr. Heines sämtl. Werke, herausgeg. v. Fritz Strich, Mchen, 1925. Bd. 2 S. 387–388. Alle Zitate sind, soweit nichts anderes vermerkt, dieser Ausgabe entnommen.

[3]) Vgl. H. H. Houben, Gespräche mit Heine, Frankfurt 1926 S. 209. Vgl. auch Walter Brecht: Heine, Platen, Immermann. Germanist. Forschungen. Wien 1925. S. 184–185: „Er war kein Politiker, auch wenn ihn die Zeit so auffaßte, er war Poet". „Er war und bleibt der Dichter, das Phänomen des Dichters in seltener Reinheit".

wieder an ihren poetischen Urquell zurück."[1]) Er empfindet es als Ironie des Schicksals, daß er, der eigentlich dazu geboren wurde, um den Wolken nachzusehen, sich politisch betätigen mußte.[2]) Dann aber wieder glaubt er sich „dazu geboren, das Schlechte und Verderbte, Absurde, Falsche und Lächerliche einem ewigen Spotte preiszugeben und . . . das Erhabene zu fühlen, das Großartige und Lebendige zu feiern".[3]) Heine nahm diese Sendung tiefernst, aber er mußte erkennen, daß Vernunft und Gefühl ihn nicht stets die gleichen Wege wiesen. Denn zwischen seiner Weltanschauung und der Veranlagung seiner Natur bestand eine breite Kluft. Er nennt sich den Dichter der Idee. Er glaubt an die Vernunftslehren der französischen Revolution und des St. Simonismus und verkündet sie mit ehrlicher Überzeugung. Aber sie waren nicht eins mit seinem innersten Wesen, waren nicht aus ihm gewachsen und von ihm gestaltet, sondern von außen und fertig übernommen, er beherrschte sie nicht, sondern ließ sich von ihnen beherrschen.[4]) So konnten alle diese Ideen, religiöse, moralische, politische und ästhetische den wahrhaft tragischen Wandlungen seines äußeren wie inneren Lebens nicht standhalten, sondern mußten Stück für Stück abbröckeln, ihre Gültigkeit verlieren, ja teilweise sogar durchaus heterogenen Anschauungen Platz machen.

„Alle Menschen sind entweder Juden oder Hellenen, Menschen mit asketischen, bildfeindlichen, vergeistigungssüchtigen Trieben oder Menschen von lebensheiterem, entfaltungsstolzem und realistischem Wesen.[5]) Heine selbst war — auf der Höhe seines Lebens — von seinem „hellenischen Naturell",[6]) das seine Passionen in der Liebe zu schönen Frauen und in der Liebe zur französischen Revolution sah,[7]) überzeugt, er glaubte mit Recht der „Chorführer des Sensualismus"[8]) zu heißen und nannte Heinse einen jener Dämonen, die er jetzt repräsentiere und „die einst den Olymp stürmen werden".[9]) Er hält sich für den geborenen „Antagonisten des jüdisch-mohammedanisch-christlichen Deismus"[10]) und läßt sich wohl auch gern „den großen Heiden Nr. 2 nennen, den man dem

---

[1]) Strich, Heine Bd. VIII S. 229.

[2]) Strich, Heine Bd. VI S. 361.

[3]) Houben, Gespräche S. 693.

[4]) Heine, Bd. VIII S. 270. »Ich war nie abstrakter Denker und ich nahm die Synthese der Hegel'schen Doktrin ungeprüft an, da ihre Folgerungen meiner Eitelkeit schmeichelten«. Und Heine IV S. 436 »— nein, wir ergreifen keine Idee, sondern die Idee ergreift uns, und knechtet uns, und peitscht uns in die Arena hinein, daß wir, wie gezwungene Gladiatoren, für sie kämpfen«.

[5]) Heine, Bd. VI S. 337.

[6]) Heine, Bd. VIII S. 279.

[7]) Heine, Bd. X S. 544—545.

[8]) Houben, Gespräche S. 843.

[9]) Hirth, Briefwechsel Heinr. Heines, Bd. I S. 503.

[10]) Hirth, Briefwechsel Heinr. Heines, Bd. II S. 86.

weinlaubumkränzten Dionysos verglich" und jenem anderen großen Heiden Goethe-Jupiter zur Seite stellte. Allein das schöne und heitere Griechentum genügte ihm nicht mehr, da er selbst nicht mehr schön und heiter war,[1]) „kein lebensfreudiger, etwas wohlbeleibter Hellene mehr", sondern „nur ein todkranker Jude, ein abgezehrtes Bild des Jammers, ein unglücklicher Mensch".[2]) Und jetzt, wo ihm Gutsein mehr als Schönsein gilt,[3]) gesteht er sich, die Griechen überschätzt zu haben, „die doch im Grunde herzlos waren, wie Goethe auch, der ja nur zufällig ein Deutscher war".[4])

Goethe war ihm der Grieche schlechthin gewesen, die Verkörperung des Griechentums und er nannte ihn Jupiter[5]) und Apoll. Börnes Kampf gegen ihn entsprang nach Heines Worten dem „Haß des kleinen Nazareners gegen den großen Griechen, der noch dazu ein griechischer Gott war".[6]) Warum aber hatte sich der Hellene Heine nicht mit dem Hellenen Goethe zusammengefunden in altem griechischen Gemeinschaftsgefühl, warum mußte auch er ihn sein Leben lang bekämpfen? Nicht den Dichter, den er besonders als Lyriker über alles schätzte,[7]) sondern den Menschen Goethe. Die

---

[1]) Houben, Gespräche, S. 668.

[2]) Hirth, Briefwechsel, Bd. III S. 78.

[3]) Heine, Bd. VIII S. 285.

[4]) Houben, Gespräche, S. 757.

[5]) Heine, Bd. VII S. 455.: » . . . welche letztere (die Phantasie) bei Goethe nie mit besonderer Stärke hervorbrach, bei ihm ebensowenig wie bei seinen Lehrmeistern und Wahlverwandten, ich möchte fast sagen, bei seinen Landsleuten, den Griechen«. Vergl. auch Heine, S. 308/30 = Bd. IV. » . . Wir sehen ihn, wie er am Hofe des Großherzogs von Weimar lustig improvisierend unter blonden Hofdamen sitzt, gleich dem Apoll unter den Schafen des Königs Admetos; . . . überall aber sehen wir ihn klug, schön, liebenswürdig, eine holdselige erquickende Gestalt, ähnlich den ewigen Göttern. Seine äußere Erscheinung war ebenso bedeutsam wie das Wort, das in seinen Schriften lebte. Auch seine Gestalt war harmonisch, klar, freudig, edel gemessen, und man konnte griechische Kunst an ihm studieren, wie an einer Antike . . . Goethes Auge blieb in seinem hohen Alter ebenso göttlich wie in seiner Jugend . . . Um seinen Mund will man einen kalten Zug von Egoismus bemerkt haben, aber auch dieser Zug ist den ewigen Göttern eigen, und gar dem Vater der Götter, dem großen Jupiter, mit welchem ich Goethe schon oben verglichen . . . Wahrlich, als ich ihn in Weimar besuchte und ihm gegenüber stand, blickte ich unwillkürlich zur Seite, ob ich nicht auch neben ihm den Adler sähe mit den Blitzen im Schnabel. Ich war nahe daran ihn griechisch anzureden«.

[6]) Heine, Bd. VI S, 336.

[7]) Vgl. Heine, Bd. X S. 136: » . . . wir wollen alle hinausgehen in den grünen Wald und singen, und die Nachtigall soll Schiedsrichterin sein. Ich bin überzeugt, bei diesem Weltgesange wird das Lied von Wolfgang Goethe den Preis gewinnen. Cervantes, Shakespeare und Goethe bilden das Dichtertriumvirat, das in den drei Gattungen poetischer Darstellung, im epischen, dramatischen und lyrischen, das Höchste hervorgebracht. Vgl. auch Heine Bd. X S. 171:

Frankfurt Du hegst viel Narren und Bösewichter
Doch lieb ich Dich, Du gabst dem deutschen Land
Manch guten Kaiser und den besten Dichter.

tiefste Ursache seines Kampfes war nicht die, welche er mit seiner Zeit teilte; die Opposition gegen den Repräsentanten der abgelaufenen Kunstperiode, dessen Worte fruchtlos seien, einen quietisierenden Einfluß auf die Jugend ausübten[1]) und einer politischen Regeneration entgegenwirkten, die Auflehnung gegen den Mann, der in der Republik der Geister zu Tyrannis gelangt war[2]), die Empörung gegen den politisch indifferenten Minister Goethe.[3]) Auch der „Neid“[4]), den Heines „ehrliches Geständnis“ als Motiv seiner antigoetheanischen Gesinnung nennt, war es nicht, wenigstens nicht in dem kleinlich-engen Sinn, wie man ihn vielfach nimmt.[5]) Es war nicht der klägliche Neid auf den Berühmteren und Anerkannten, sondern der tragische, durch die verachtungsvolle Maske des durch Leid Geadelten nur schmerzlich verhaltene Neid des Kranken auf den Gesunden, des Haltlosen auf den Gefestigten, des Zerrissenen auf den Selbstsicheren. Ein Neid, wenn wir ihn noch so nennen wollen, voller Anklage gegen das Schicksal, das hier mit kargen, dort mit vollen Händen seine Gaben verteilte. Und das Kraft und Gesundheit, Schönheit und ewige Jugend, alle Möglichkeiten des Lebens und Wirkens einem Manne gegeben hatte, der seiner Ansicht nach sein Pfund nicht nach Vermögen zu verwalten verstand. Noch unrichtiger ist die Darstellung, als hätte das äußere Faktum der Weimarer Begegnung die Feindschaft Heines gegen Goethe geweckt. Gewiß war der Eindruck auf den jungen Menschen stark gewesen. Aber mehr als seine Eitelkeit, hatte „der große Mann im seidenen Rocke“ durch abweisende Kälte die zerbrechliche Menschlichkeit einer unter schwersten Minderwertigkeitsgefühlen leidenden,[6])

---

[1]) Heine, Bd. IV S. 299 und 499.

[2]) Heine, Bd. X S. 86/87.

[3]) Vgl. Heine, Bd. III S. 179.

[4]) Heine, Bd. IV S. 301: »Das Motiv der Bekämpfung Goethes war verschieden bei den einzelnen. Bei mir war es der Neid. Ich habe aber nie den Dichter, sondern nur den Menschen angegriffen«.

[5]) Vergl. Oskar Walzel, Heine und Goethe. Vossische Zeitung 1893 No. 469.

[6]) Hirth, Briefwechsel, Bd. I S. 251: »Mich, mich muß man erbittern... Von allen Seiten empfinde ich die Wirkungen dieses Hasses, der doch kaum emporgekeimt ist. Freunde, mit denen ich den größten Teil meines Lebens verbrachte, wenden sich von mir. Bewunderer werden Verächter, die ich am meisten liebe, hassen mich am meisten, alle suchen zu schaden«. Vergl. auch Hirth, Briefwechsel Bd. II S. 184: »Ich habe tagtäglich mit den unerhörtesten Verfolgungen zu kämpfen, damit ich nur den Boden unter meinen Füßen behalten kann; sie kennen nicht die schleichenden Intriguen, die nach den wilden Aufregungen des Parteikampfes zurückbleiben und mir alle Lebensquellen vergiften«. Vgl. auch Hirth, Briefwechsel Bd. II S. 429: »Ich lebe in diesem Augenblick (1843) ziemlich ruhig. Es herrscht ein Waffenstillstand zwischen mir und meinen Feinden, die aber darum nicht minder rührig im geheimen agieren und ich muß mich auf alle möglichen Ausdrücke des tödlichen Hasses und der feigsten Niederträchtigkeit gefaßt machen«. Vgl. auch den Schluß des Kapitels.

im höchsten Grade sensiblen, nach Glauben verlangenden Künstlernatur verletzt. Der tragikomische Verlauf dieses Zusammentreffens aber war nicht zufällig, noch verwunderlich. Die Kreise zweier absolut verschiedener, einander ewig fremder Menschheitstypen hatten sich hier geschnitten. Heine selber hatte damals klar erkannt: „Im Grunde sind Goethe und ich zwei Naturen, die sich in ihrer Heterogenität abstoßen müssen". [1]) Goethes Sinn scheint ihm vor allem und von Anbeginn auf die Realität dieses Lebens, auf das rein praktische gerichtet zu sein. Er selbst aber lebe das wahre Leben, das in der leidenschaftlichen aufopferungsbereiten Hingabe an die Idee, im nie rastenden Kampfe zwischen der angeborenen Schwärmerei und der Vernunft bestehe und bei dem er „in einem Moment mehr und glücklicher lebe als Herr Goethe während seines ganzen 76jährigen egoistisch behaglichen Lebens". [2]) Goethe hatte die Leidenschaften seiner Jugend niedergekämpft, er hatte einem Teil seines Menschentums entsagt um der Vollendung willen. [3]) Wenn er auch die Harmonie selbst nicht schon von der Natur mitbekommen hatte, so war ihm doch eine gewisse Begabung, die ethische Kraft zur Harmonisierung seines Wesens verliehen. So konnte er Dichter und Staatsmann und Lyriker und doch eine durchaus geschlossene Persönlichkeit sein. Und diesem Ziel streben auch seine Gestalten zu, in denen Heine schon das Urbild ihres Schöpfers erkannte. [4]) „Jetzt weiß ich es auch ganz genau, warum die Goetheschen Schriften im Grund meiner Seele mich immer abstießen . . . ich liege in wahrhaftem Kriege mit Goethe und seinen Schriften, so wie meine Lebensansichten in Krieg liegen mit meinen angeborenen Neigungen und geheimen Gemütsbewegungen". [5]) Heine lag es nicht an einer harmonischen Verschmelzung all dessen, was sich in ihm widerstritt, des Deutschen, von dem ohne allen Zweifel doch so vieles in seiner Natur lag und wider den Geist des Westens ankämpfte, des jüdischen Erbteils, das seiner griechischen Sehnsucht hemmend die Wage hielt. Im Gegenteil, er gewinnt sich aus den stetigen, oft schmerzhaften Reaktionserscheinungen der einzelnen Wesenszüge einen besonderen Lebensreiz. „Selbstaufopferung gehört zu unseren raffiniertesten Genüssen". [6]) Er ist ein Fanatiker der Idee und möchte sein Leben für sie hingeben. [7]) Und doch

---

[1]) Vgl. Hirth, Briefwechsel, I, 367.

[2]) Vgl. Hirth, Briefwechsel, I, 367, 361: »In vielen Zügen erkannte ich den Goethe, dem das Leben, die Verschönerung und Erhaltung desselben, sowie das eigentlich Praktische überhaupt, das Höchste ist. Da fühlte ich erst den Kontrast dieser Natur und der meinigen, welcher alles Praktische unerquicklich ist, die das Leben im Grunde gering schätzt und es trotzig hingeben möchte für die Idee«.

[3]) Vgl. Strich, Deutsche Klassik und Romantik, S. 381.

[4]) Vgl. Heine, Bd. IV S. 296.

[5]) Hirth, Briefwechsel, Bd. I S. 301.

[6]) Siehe Heine, Bd. VIII S. 263.

[7]) Vgl. Hirth, Briefwechsel. Bd. I S. 367.

liebt er das Leben mit seinen Genüssen mehr als alles andere.[1]) Er nährt seine Leidenschaft, pflegt seinen Schmerz und möchte ein ekstatischer Mensch sein. Goethes Abneigung, sich dem Enthusiasmus hinzugeben, ist ihm so widerwärtig wie kindisch.[2]) Der orgiastische Sinnentaumel, dem Heine sich hingab, hatte wenig Dionysisches, er kam nicht aus dem Rausch, sondern aus der Lebenssehnsucht des Schwachen und Kränklichen. Sein Faust ist die Verkörperung dieser Sehnsucht, wie Goethes Faust Goethesches Menschentum verkörperte. Mit diesem Problem waren die beiden Geister bei ihrer unseligen Begegnung fast schicksalshaft notwendig aufeinandergeprallt. Bei Heine ist Faust nicht der suchende, irrende, doch immer strebend sich bemühende Menschengeist, der zuletzt zur Klarheit, Erkenntnis und Vollendung gelangt, sondern er ist „jener Spiritualist, der mit dem Geiste die Ungenügbarkeit des Geistes begriffen, und nach materiellen Genüssen verlangte, und dem Fleische seine Rechte wiedergibt".[3])

Heine selbst aber konnte umgekehrt auch das Fleich allein nicht genügen. Seine Sinnlichkeit kam weniger aus dem Blute als vielmehr aus den Nerven. Er, der in jungen Jahren schon unter den quälendsten, tagelang jede geistige Arbeit ausschließenden Kopf- und Nervenschmerzen zu leiden hatte, empfand eine gefühlsmäßige Abneigung gegen das üppig Gesunde und Lebenstrotzende, und eine Vorliebe für das Kranke und Leidende. Er liebte „die blassen italienischen Gesichter, in den Augen das leidende Weiß, die Lippen krankhaft zärtlich . . . wie heimlich vornehm sind sie gegen die steif britischen Gesichter und ihrer pöbelhaft roten Gesundheit! . . . Kranke Menschen sind immer wahrhaft vornehmer als Gesunde; denn nur der kranke Mensch ist ein Mensch, seine Glieder haben eine Leidensgeschichte, sie sind durchgeistigt".[4]) Und „Heine mit seinem feinen, blassen Gesichte, seinen zarten Händen, seinen aristokratischen Manieren war, so sagt August Clemens von ihm, im Herzen der exklusivste Aristokrat".[5]) Er war es in jeder Beziehung des Lebens, nicht nur der Politik gegenüber, in der er eine Zeit lang den Republikaner spielte. Aber hier zeigte es sich am deutlichsten; denn während er die Lehre St. Simons verkündete, graut ihm dann vor dem widerwärtigsten aller Tyrannen, dem Pöbel und seinem Lärm, seinem Schmutz und seiner Gemein-

---

[1]) Vgl. Heine, Bd. II S. 125 ff.

[2]) Vgl. Heine, Bd. X S. 419.

[3]) Heine, Bd. IV S. 305.

[4]) Heine, Bd. II S. 343. Vgl. auch VII S. 89. (1844)

»Krankheit ist wohl der letzte Grund
des ganzen Schöpferdrangs gewesen«;

und vgl. auch V, 322: »Bellinis Gesicht, wie seine ganze Erscheinung hatte jene physische Frische, jene Fleischblüte, jene Rosenfarbe, die auf mich einen unangenehmen Eindruck macht, auf mich, der ich vielleicht das Totenhafte und das Marmorne liebe« (1837).

[5]) Gespräche, Houben, S. 190.

heit.[1]) Die reinliche, sensitive Natur des Dichters sträubt sich gegen eine Berührung mit dem Volke[2]) und über den Gedanken der allgemeinen Gleichheit ist er empört.[3]) Er wird konstitutionell, nachdem der Abschaum der Gesellschaft zu Republikanern wurde.[4]) „Was waren das für glückliche Zeiten, als ich in Deutschland der einzige Revolutionär war. Seitdem auch die andern sich ins Handwerk gelegt haben, ist mir aller Appetit vergangen". [5]) So floh er überall, wo die breite Masse, die plumpe, schäbige Mittelmäßigkeit sich einer Sache bemächtigt hatte. Er verläßt den Atheismus, als dieser allgemeine Sache der Handwerker wurde und nach Tabak, Käse und Branntwein stank". [6]) Er wendet sich gegen die politische Richtung seiner Zeit; den „bekannten politischen Stänkerreimen" [7]) setzt er die höhere Politik versifizierter Reisebilder entgegen und über dem heiseren, leeren Geschnatter schwingenlahmer Tendenzgänse singt er das letzte freie Waldlied der Romantik.[8]) Das Erschrecken über eine unerwünschte Gefolgschaft treibt ihn noch einmal zu ihr zurück.[9]) Heine ist, wie Hebbel sagt, der „unerbittlichste Feind aller Mittelmäßigkeit".[10]) Es war ihm widerwärtig, wie Goethe alle unbedeutenden Kleingeister pries und sein Lob zu einem Brevet der Mittelmäßigkeit[11]) werden ließ, dagegen vor jedem selbständigen Originalschriftsteller Angst hatte,[12]) während ihm, Heine, „in der Tiefe seines Herzens Sympathie wohnte, für alles, was herr-

---

[1]) Heine, VI, 364. Vgl. auch VI, 409: »Ich merkte überhaupt, daß die deutsche Tribunalkarriere nicht eben mit Rosen und am allerwenigsten mit reinlichen Rosen bedeckt. So z. B. mußt du allen diesen Zuhörern, lieben Brüdern und Gevattern recht derb die Hand drücken. Es ist vielleicht metaphorisch gemeint, wenn Börne behauptet: Im Fall ihm ein König die Hand drückte, würde er sie nachher ins Feuer halten, um sie zu reinigen; es ist aber durchaus nicht bildlich, sondern ganz buchstäblich gemeint, daß ich, wenn mir das Volk die Hand drückte, sie nachher waschen würde«.

[2]) Heine, Bd. VIII S. 264.

[3]) Heine, Bd. VI S. 408: »Ein verwachsener, krummbeiniger Schustergeselle trat auf und behauptete, alle Menschen seien gleich. . . Ich ärgerte mich nicht wenig über diese Impertinenz . . .« Vgl. auch Heine VI 364: »Alle Menschen sind dort (in Amerika) gleich, gleiche Flegel«.

[4]) Houben, Gespräche S. 428.

[5]) Houben, a. a. O. S. 247.

[6]) Heine, Bd. VIII S. 262.

[7]) Hirth, Briefwechsel Bd. II S. 474.

[8]) Vgl. Hirth, a. a. O. S. 414.

[9]) Vgl. Hirth, a. a. O. S. 567/68: »Sie (Varnhagen) haben gleich mir die alte Zeit begraben helfen und bei der neuen Hebammendienste geleistet — ja wir haben sie zutage gefördert und erschrecken. — Es geht uns wie dem armen Huhn, das Enteneier ausgebrütet hat und mit Entsetzen sieht, wie die junge Brut sich ins Wasser stürzt und wohlgefällig schwimmt«.

[10]) Houben, Gespräche S. 435.

[11]) Vgl. Hirth, Briefwechsel Bd. I S. 422.

[12]) Heine, Bd. IV S. 292.

lich und tragisch ist, für die Mitmärtyrer in der Poesie und Kunst, Sympathie für das verwandte Genie".[1])

Original und Märtyrer, das wollte Heine sein. Nicht Persönlichkeit, nicht der in sich vollendete, vollkommene Mensch, symbolischer Repräsentant der ewigen Menschheit im Sinne Goethes, sondern Individualität, einmaliges, durchaus eigenartiges und eigenwilliges zeit- und wirklichkeitsgebundenes Einzelwesen.[2]) Schlimmer als das Gefühl eines ewigen Sterbens, einer öden gähnenden Vernichtung, ergreift ihn der Gedanke, daß man nicht als Original sterben könnte, sondern als Kopie eines längst verschollenen Menschen und daß immer wieder neue Kopien geboren werden und wieder sterben, wobei die zeugende Erde beständig mehr hervorbringen muß, als der Tod zu zerstören vermag, sodaß sie in solcher Not mehr für die Erhaltung der Gattungen, als für die Originalität der Individuen sorgen kann.[3]) Sein aristokratisches Individualitätsempfinden, ein deutscher Wesenszug seiner Natur, setzte sich gegen den absoluten Einfluß des gesellschaftlichen, demokratischen, französischen Geistes zur Wehr. Zum zweiten aber fühlte sich Heine stets als Märtyrer seiner Überzeugung und seiner Zeit. Schon als Knabe mußte er für seine Weltbeglückungsgedanken, die ihn die Schule versäumen ließen, viel Leid und Not erdulden.[4]) Von Jugend auf mit Schmerzen geschlagen, im höchsten Grade nervös-sensibel, reizbar und mißtrauisch, unter seiner jüdischen Abkunft leidend, unruhig und unselig, glaubt er sich sein Leben lang von allen verfolgt, wittert Intrigen und Nachstellungen und setzt sich Aug um Auge, Zahn um Zahn mit seinem vernichtenden Witz, mit den Zähnen und Tatzen des Tigers zur Wehr.[5]) Dieses Leiden aber war ihm schmerzliche Wollust. Er lebte und kämpfte nicht um zu siegen und zu überwinden, sondern nur um zu leiden. Und in dem wahren Martyrium auf der Matratzengruft erst fand er wahrhaft zu sich zurück, bis er die Tragödie seines „reinen, unbefleckten, unglücklichen Lebens" beschloß.[6])

Heinrich Heine war kein Hellene und sein Griechentum entsprang der Sehnsucht eines auf immer davon Ausgeschlossenen, der Sehnsucht von Frank Wedekinds Zwergriesen Hetmann.

---

[1]) Hirth, Briefwechsel Bd. II S. 61.

[2]) Diese Bindung an Zeit und Wirklichkeit trennt Heine vom zeitlosen romantischen Menschen. – Vgl. Strich, Deutsche Klassik und Romantik S. 391 f.

[3]) Heine, Bd. II S. 365.

[4]) Vgl. Heine, Bd. V S. 46/47.

[5]) Vgl. Heine, Bd. VIII S. 215.

[6]) Hirth, Briefwechsel Bd. II S. 182.

II. HEINES BESCHÄFTIGUNG MIT DER ANTIKE.

„Vom Griechischen will ich gar nicht sprechen. Ich ärgere mich sonst zu viel. Die Mönche des Mittelalters hatten so Unrecht nicht, wenn sie behaupteten, daß das Griechische eine Erfindung des Teufels sei. Gott kennt die Leiden, die ich dabei ausgestanden“ [1]).

Im 7. Kapitel des Buches „Le Grand“ erinnert sich Heine seiner Schulzeit am Düsseldorfer Lyceum (1811—1814) und der Erlernung der alten Sprachen. Die Mythologie scheint er viel leichter aufgenommen zu haben. Denn an der gleichen Stelle erzählt er: „Auch in der Mythologie ging es gut. Ich hatte meine liebe Freude an dem Göttergesindel, das so lustig nackt die Welt regierte. Ich glaube nicht, daß jemals ein Schulknabe im alten Rom die Hauptartikel seines Katechismus, z. B. die Liebschaften der Venus, besser auswendig gelernt hat als ich“. [2]) In dieser Aussage liegt im Keime Heines sensualistisches Griechentum.

Die Leitung des Düsseldorfer Gymnasiums hatte in der Periode der französischen Besatzung — während welcher Heine das Gymnasium besuchte — der katholische Geistliche Schallmayer. Nach Heines eigenen Worten hatte dieser sich seiner von Kind auf angenommen. [3]) Er muß ein feiner Menschenkenner gewesen sein und den Schüler Heine sehr gut zu behandeln verstanden haben. Denn er hinterließ bei ihm eine durchaus gute liebe Erinnerung, [4]) die Heine — bei seiner oppositionellen Natur besonders beachtenswert — auch später durch keinen Witz, keine Ironisierung getrübt hat. [5])

In der obersten Klasse des Lyceums lehrte Schallmayer auch Philosophie, „worin er unumwunden die freigeistigsten griechischen Systeme auseinandersetzte, wie grell diese auch gegen die orthodoxen Dogmen abstachen, als deren Priester er selbst zuweilen in geistlicher Amtstracht am Altar fungierte“. [6]) Heine bemerkt, daß

---

[1]) Heine, Bd. II S. 142.

[2]) Vgl. Houben, Gespräche, S. 935: »Diese (die Aufgaben) vernachlässigt er (Heine) manches Mal, wie er selbst behauptete und spazierte dafür mit großem Behagen auf dem Olymp herum, wo er besonders der Frau Venus und ihren Abenteuern eine äußerst sorgsame Beachtung widmete«.

[3]) Vgl. Heine, Bd. II S. 142: » . . . lerne ich von dem alten Schallmayer, einem braven geistlichen Herrn, der sich meiner von Kind auf annahm«.

[4]) Vgl. Heine, Bd. VIII S. 295: »Wir sprachen viel von unserem alten lieben Schallmayer . . .« und V. 483.

[5]) Houben, Gespräche S. 749.

[6]) Heine, Bd. VIII S. 295 »Geständnisse«.

es gewiß bedeutsam gewesen ist, daß ihm durch einen ehrwürdigen Geistlichen die Systeme des freien Denkens vorgetragen wurden.

Neben Philosophie hörte Heine bei Schallmayer auch Logik[1]) und Poetik[2]). Von den griechischen Autoren des Schulprogrammes erwähnt Heine in einer Episode aus seiner Gymnasialzeit nur den Plutarch[3]) Vielleicht geht der Beginn des Gedichtes „Meergruß", das mit dem Erlösungsschrei der 10 000 Griechen Thalatta, Thalatta einsetzte, auf die Lektüre von Xenophons Anabasis auf dem Gymnasium zurück.

Neben der griechischen lernte Heine auf der Schule auch schon die alte römische Welt etwas kennen. Er quälte sich mit der lateinischen Sprache ab[4]), wurde in die römische Geschichte[5]) eingeweiht und las, soweit es sich noch mit Sicherheit feststellen läßt, Horaz[6]) und Sallust.[7])

Heine hatte das Düsseldorfer Lyceum nicht bis zur Abschlußprüfung besucht, da er zur kaufmännischen Laufbahn bestimmt und deshalb auf die Handelsschule in Düsseldorf geschickt wurde. Nach einer kurzen Lehrzeit in Frankfurt und einer unfruchtbaren Kaufmannsepisode in Hamburg entschloß sich sein Onkel Salomon Heine ihm das Rechtsstudium auf der Universität zu ermöglichen. Damals nahm er das Latein mit Jean Baptist Rousseau wieder auf, um das Versäumte nachzuholen. Er las mit ihm täglich den Horaz und den Sallust.[8])

Mit dem Griechischen scheint er sich nicht mehr abgegeben zu haben, denn in dem Zeugnis, das er nach der Aufnahmeprüfung auf der Bonner Universität erhielt, stand, daß er kein Griechisch gelernt habe.[9])

---

[1]) Hirth, Briefwechsel Bd. I S. 146: »Beweise, die sogar Rektor Schallmayer für grundlogisch erkennen und kein Bedenken tragen würde, seinem eigenen System oben an zu stellen«.

[2]) Heine, VI S. 209: »Mein alter Lehrer der Poetik im Gymnasium zu Düsseldorf.

[3]) Heine, Bd. VI S. 226.

[4]) Vgl. Heine, Bd. II S. 141: »Was aber das Lateinische betrifft, so haben Sie gar keine Idee davon, Madame, wie das verwickelt ist. Den Römern würde gewiß nicht Zeit genug übrig geblieben sein die Welt zu erobern, wenn sie das Latein erst hätten lernen sollen. Diese glücklichen Leute wußten schon in der Wiege, welche Nomina den Akkusativ auf im haben. Ich hingegen mußte sie im Schweiß meines Angesichts auswendig lernen. . . . Aber Madame, die verba irregularia — sie unterscheiden sich von den verbis regularibus dadurch, daß man bei ihnen noch mehr Prügel bekommt — sie sind entsetzlich schwer.« Vgl. auch Heine I, 387. Harzreise.

[5]) Vgl. Heine Bd. II S. 140: Buch »Le Grand«: »Den anderen Tag war die Welt wieder ganz in Ordnung und es war wieder Schule, nach wie vor, und es wurde wieder auswendig gelernt, nach wie vor — die römischen Könige, die Jahreszahlen«.

[6]) Heine, Bd. II S. 299: »O navis referent in mare te novi . . . Als mein alter Lehrer diese Ode des Horaz, worin der Staat mit einem Schiffe verglichen wird, explizierte . . .«

[7]) Heine Bd. II S. 300: . . . sagte mein Lehrer und lächelte, wie er zu lächeln pflegte, wenn er den Sallust explizierte . . .«

[8]) Vgl. Houben, Gespräche S. 21.

[9]) Karpeles, Heinrich Heines sämtliche Werke, Hamburg 1887. Biographie S.33.

Mit dem Universitätsstudium beginnt für Heine ein ganz neues Leben, ein Leben, das von allen Seiten her seinen mannigfaltigen geistigen Interessen Anregungen zuführt. Während er für das Studium der Jurisprudenz bestimmt, in dieser Fakultät immatrikuliert ist, hört er, seinen persönlichen Neigungen folgend, in den beiden ersten Semestern vorwiegend philosophische Vorlesungen. Darunter bei Arndt ein Kolleg über die Germania des Tacitus, bei Hüllmann Geschichte des Altertums und bei A. W. Schlegel eine Vorlesung über Metrik, Prosodie und Deklamation.[1]) Der letztgenannte übte bald einen entscheidenden Einfluß auf ihn aus. Heine wurde mit ihm persönlich bekannt und fand bei ihm auch Interesse für seine poetischen Versuche. Schlegel „durchhechelte" nach Heines eigener Aussage die metrische Form seiner Gedichte,[2]) und wies ihn auf deren Bedeutung für die Vollkommenheit eines Kunstwerkes hin. Heines Aufsatz über die Romantik von 1820 verrät seine Bekanntschaft mit A. W. Schlegels „Vorlesungen über die dramatische Kunst und Literatur." Denn die Gegenüberstellung von klassischer und romantischer Poesie in diesem Aufsatze geht auf Schlegels Berliner und Wiener Vorlesungen zurück.[3]) Auch Friedrich Schlegels „Vorlesungen über die Literatur," die Heine in der „Romantischen Schule" bespricht,[4]) könnte er ebenfalls schon damals in Bonn kennen gelernt haben. Von einigen Geringfügigkeiten abgesehen waren sich beide Brüder Schlegel in ihrer Anschauung über die Antike einig. Beide waren von Winckelmann ausgegangen, — namentlich A. W. Schlegel war von ihm begeistert[5]) — hatten dann aber seine klassizistischen Ansichten bedeutend vertieft, vor allem durch die Entdeckung der griechischen Mysterien. Wenn Heine auch mit Anerkennung von ihren Vorlesungen spricht, besonders von denen Friedrich Schlegels[6]) der ja früher, ehe er zum Ästhetiker wurde, ein dionysisch-griechisches, entfesseltes Lebensgefühl propagiert hatte, so hat doch keiner der beiden einen wirklichen Einfluß auf ihn ausgeübt. Heine kam ja von der Gegenwart aus zur Antike als dem Gegenpol zum Nazarenertum seiner Zeit. Sie wurde ihm zur praktischen Idee, die des schweren Rüstzeuges der Altertumswissenschaft nicht bedurfte.

[1]) Walzel Oskar, Heines sämtliche Werke, Leipzig, 1912, Bd. IV S. 500.

[2]) Vgl. Hirth, Briefwechsel Bd. I S. 160 und 153: »Über mein Verhältnis zu Schlegel könnte ich Dir viel Erfreuliches schreiben. Mit meinen Poesien war er sehr zufrieden, und über die Originalität derselben fast freudig erstaunt . . . Leider habe ich, wegen der vielen Veränderungen, die ich auf Schlegels Rat gemacht habe, noch viele Gedichte wieder abzuschreiben und viele ganz neue Gedichte und metrische Übersetzungen der Engländer hinzuzuschreiben«.

[3]) A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur 1. Auflage Bd. I S. 22 ff.

[4]) Siehe Heine, Bd. IV S. 316/317.

[5]) A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, Heilbronn 1884. Bd. V S. 150.

[6]) Vgl. Heine X S. 74 und IV S. 313.

Der Aufenthalt in Berlin während der Jahre 1821/23 ist von weit größerer Bedeutung für Heines hellenische Richtung gewesen. Er war während dieser Zeit ein regelmäßiger und sehr aufnahmefreudiger Hörer in Hegels Vorlesungen.[1]) Nach Hegels „Phänomenologie des Geistes" stand die Menschheit jetzt am Ziele; die einzelnen sterblichen Menschen, die nun das höchste Prinzip der Erkenntnis erreicht hatten, waren in Einsicht den Göttern gleich geworden, und ihr wirksames Leben war nun auch nur die schöne Entfaltung eines Daseins wie desjenigen, welches die Griechen den Göttern zulegten: vollkommen zufrieden und vollkommen versöhnt." [2])

Wie sehr diese Philosophie Heine damals zugesagt hatte, erfahren wir aus seinen „Geständnissen". Hier sagt er wie die aus ihr gewonnene Göttlichkeit des Menschen seiner Eitelkeit geschmeichelt hatte. Sie mußte ihm auch das Verlangen nach einem von jeder Fessel befreiten Lebensgefühl befestigen, das ihm als der Inbegriff des Griechentums galt.

Klassischer Geist trat Heine im Kreise der Rahel Varnhagen entgegen, die ihn während seines Berliner Aufenthaltes zur Lektüre fast aller Goethischen Werke anregte. Weiterhin besuchte er damals die Vorlesungen des großen Philologen Fr. Aug. Wolf,[3]) bei dem er sich auch wieder mit der griechischen Sprache beschäftigte.[4]) Wolf las von April 1821 bis Frühjahr 1823, während Heine in Berlin weilte, über Aeschylus und Sophokles, Aristophanes, Herodot, dreimal über Horaz, zweimal über klassische Literaturgeschichte und dann auch ein Kolleg über die griechischen Altertümer. Wie weit Heine diese Vorlesungen besucht hat, läßt sich bei der verhältnismäßig geringen Zahl an Briefen gerade aus diesen Jahren nicht genau feststellen. Aber da er ja nie wirkliche, selbständige Altertumsstudien getrieben hat, wie es etwa die Schlegel oder Goethe taten, können wir die — wenn auch nicht sehr gründliche — Kenntnis der meisten klassischen Dichter und Schriftsteller, griechischen sowie römischen, die aus seinen Schriften hervorgeht,[5]) wohl als Frucht der Wolfschen Vorlesungen ansehen.

---

[1]) Vgl. Hirth, Briefwechsel Bd. I S. 274 . . . »daher habe ich nur 3 Kollegienzeugnisse aufzuweisen. Nämlich ein Zeugnis von Hegel (!!!) . . .«

[2]) Brandes, die Literatur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen.

[3]) Heine, Bd. X S. 370: »An den Dekan der juristischen Fakultät in Göttingen« Hier wird Wolf ausdrücklich als einer seiner Lehrer genannt. Vgl. Conrad Bursian, Geschichte der klassischen Philologie in Deutschland, seit den Anfängen bis zur Gegenwart. München und Leipzig, 1883, Seite 520: »In seinen (Wolfs) Vorlesungen, über deren in geradezu einziger Art die Zuhörer anregende, begeisternde und geistig erziehende Wirkung unter allen, die ihn gehört haben, nur eine Stimme herrschte . . .«

[4]) Heine, Bd. VI S. 494—95: ». . . da sie das Griechische ganz anders aussprachen, als ich es in der Schule und später beim alten Wolf gelernt hatte . . .»

[5]) Die Griechen überwiegen. Es mag darauf zurückzuführen sein, daß Wolf in den Jahren 1821—23 hauptsächlich über griechische Dichter und Schriftsteller gelesen hat.

Heine nahm die Anregungen der Berliner Zeit gern auf. Er schreibt am 7. April 1823: „. . . . und ich habe diesen Winter gar nichts anderes getan, als . . . . mich erfrischt an der reinen Schönheit, die mir entgegenhauchte aus den Geisteswerken der Griechen. Sempiterna solatia generis humani, nennt sie der alte Wolf.“ [1]) Und in Lüneburg, wo er bald darauf die Frühjahrsferien verbringt liest er wieder die Alten. [2]) Vor allen andern fesselt ihn Homer. Wolf hat in den bezeichneten Jahren zwar nicht speziell über Homer, wohl aber zweimal über griechische Literaturgeschichte gelesen. Schon 1807 hatte er seine Homer-Theorie — daß man nicht einen, sondern mehrere Verfasser für die homerischen Epen annehmen müsse — zum Abschluß gebracht. [3]) Er, der viele Jahre seines Lebens der Homerforschung gewidmet hatte, ließ sicher auch in seinen Vorlesungen über griechische Literaturgeschichte seinen Zuhörer einen weiten Blick in Homers Welt tun.

Heine liest den Dichter im Sommer 1825 auf der Insel Norderney und zwar im Original. [4]) Auch im August 1826 dankt er von Norderney aus in einem Brief „für den griechischen Homer. Ich lese ihn, einsam am Strande wandelnd“. [5]) Vermutlich hat er ihn auch später noch zuweilen vorgenommen, beschäftigt hat ihn Homers Kunst jedenfalls Zeit seines Lebens. Und wieder im Sommer 1830, den er, mißmutig über die Zustände seines Vaterlandes, auf Helgoland verbringt, nimmt er zu ihm seine Zuflucht. [6]) Die griechischen Lyriker scheint Heine nur aus der Literaturgeschichte, nicht aus eigener Lektüre zu kennen. Wenigstens bestehen für diese keinerlei Anhaltspunkte. Er schreibt einmal vom Metrum der Sapphischen Ode an die Venus, [7]) wovon er vielleicht durch A. W. Schlegel oder Wolf gehört hatte. Hätte er die Lieder der lesbischen Dichterin wirklich gelesen, so hätte sicher der Ausdruck verzehrender Liebesglut, der ihren bezeichnenden Grundton bildet, auf ihn einen starken und nicht verschwiegenen Eindruck gemacht.

Ob er von Tyrtäus und Pindar mehr gewußt hatte als die Namen und ihre Geltung als Schlachtensänger, geht aus den spärlichen Erwähnungen [8]) nicht hervor.

[1]) Hirth, Briefwechsel, Bd. I S. 204/05.

[2]) Hirth, Briefwechsel, Bd. I S. 238. Vgl. auch S. 219: »Die Bibliothek meines Bruders besteht nur aus lateinischen und griechischen Klassikern und diese sind es, die ich aus Langeweile lesen werde«.

[3]) Vgl. Bursian, Gesch. der Klassischen Philologie S. 526/27 und 532.

[4]) Hirth, Briefwechsel, Bd. I S. 385: »Anbei den griechischen Homer«.

[5]) Hirth, Briefwechsel, Bd. I, S. 429.

[6]) Vgl. Heine, Bd. VI S. 376.

[7]) Vgl. Heine, Bd. II S. 249. Diese Ode ist eine der beiden noch vollständig erhaltenen Gedichte der Sappho.

[8]) Vgl. Neine Bd. X S. 303: »Du singst wie einst Tyrtäus sang — Von Heldenmut beseelt — Und Heine IX, S. 317: »Vivat Guizot!« Besonders die Gelehrten sangen das Lob desselben, in Pindar'schen Hymnen, wo auch die Prosodie, das antike Versmaß nachgeahmt war«. Dazu Heine II, 227 und IX, 411.

Von Solon führt Heine zweimal den berühmten Spruch, daß vor seinem Tode niemand glücklich zu preisen sei, an. Dieser Spruch ist weder in den erhaltenen Elegien noch in den Bruchstücken von Jamben, trochaischen Tetrametern und Skolien enthalten. Da Heine schwerlich den — auch sonst nie von ihm erwähnten Solon — gelesen hat, ist anzunehmen, daß ihm diese Worte, als allgemein bekanntes Zitat ohne Kenntnis der Quelle geläufig waren.

Im Wintersemester 1823/24 las Wolf über Aeschylos und Sophokles mit Interpretationen.[1]) Vom Aeschylos kennt Heine die „Perser“[2]) und den „Prometheus“[3]), von Sophokles den „Oedipus Tyrannos“[4]) und die „Antigone“.[5]) Ob er sich aber mit diesen beiden Tragikern, sowie mit Euripides eingehend beschäftigt hat, läßt sich nicht sagen. Nach den etwas dürftigen Äußerungen aus späteren Jahren war es wahrscheinlich nicht der Fall.

Ganz anders ist es bei Aristophanes, dem Heine sich wahlverwandt fühlte. Hier begnügte er sich nicht mit dem, was Wolfs Vorlesungen[6]) ihm boten, sondern er macht sich selbst an die Lektüre.[7]) Wir werden sehen, wie er sich eingehend mit der Weltanschauung des Satirikers auseinandersetzte.

Den Bukoliker Theokrit, an dessen 15. Idyll (Adonisfeier) das Gedicht „Frühlingsfeier“[8]) anklingt, hat Heine vielleicht in der (einige Jahre früher erschienenen) Übersetzung Mörikes gelesen.

Von den griechischen Geschichtsschreibern kennt er am besten Herodot.[9]) Thukidides dagegen — er erwähnt ihn ein einziges Mal — jedenfalls nur wenig.

Von Xenophons Anabasis war schon einmal die Rede. Ihr entnimmt er, für die zweite Auflage der „Nordsee“ das Motto.[10]) Ktesias und Polybios erwähnt er je einmal ohne nähere Angaben.[11]) Vom Glaukos[12]) zitiert er einige Zeilen. Den Pausanias[13]) scheint er genauer zu kennen.

---

[1]) Vorlesungsverzeichnis der Berliner Universität 1821—1823.
[2]) Vgl. Heine, Bd. IV S. 500.
[3]) Vgl. Heine, Bd. V S. 201.
[4]) Vgl. Hirth, Briefwechsel, Bd. I S. 270.
[5]) Vgl. Heine, Bd. IX S. 395.
[6]) Während des Sommersemesters 1821 las Wolf über Aristophanes.
[7]) Vgl. Hirth, Briefwechsel, Bd. I S. 382 und 444.
[8]) Heine, Bd. VII S. 106.
[9]) Vgl. Heine, Bd. I S. 461, Bd. V S. 144, mit Walzel VII S. 486, VIII S. 248, X S. 449. Auch Hirth, Briefwechsel, Bd. III S. 196 und Houben, Gespräche, S. 705.
[10]) Heine, Bd. IV S. 7.
[11]) Vgl. Heine, Bd. VI S. 436 und VI S. 101.
[12]) Vgl. Heine, Bd. II S. 152.
[13]) Vgl. Heine, Bd. II S. 147 und VII S. 456.

Was Heine von griechischen Philosophen zu sagen weiß, hat er vielfach aus zweiter Hand. Seine Äußerungen über Pythagoras z. B., über sein Zahlensystem,[1]) die Seelenwanderungslehre, können aus einem Handbuch der Philosophie entnommen sein. Das Gleiche ist zu sagen von einer kurzen Angabe über die Philosophie der Eleaten.[2])

Weiter nennt Heine Thales und einen Lampsakus,[3]) worunter wahrscheinlich der von dort stammende Anaximenenes gemeint ist.[4]) Er zitiert Worte des Kynikers Antisthenes[5]), die aber auf den Plutarch zurückgehen.[6]) Diogenes nennt er mit Plato den wahnsinnigen Sokrates,[7]) Sokrates selbst spricht ihn als Rationalist und Vertreter einer neuen Zeit stärker an, sodaß Heine sich bei ihm nicht wie bei den meisten der bisher genannten Philosophen mit einer schlagwortartigen Erwähnung begnügt.

Von Plato, den er fast stets dem Aristoteles gegenüberstellt, kennt er den „Staat",[8]) von Aristoteles die „Poetik",[9]) „Rethorik"[10]) und „Politik".[11]) Mit den stoischen Philosophen hat er sich nicht beschäftigt. Von Libanius kennt er die Schutzrede für die alten Meisterwerke.[12]) Plutarch lernt Heine schon auf der Schule kennen,[13]) aber auch später in Italien las er ihn eine Zeit lang alle Abende.[14]) Des öfteren erzählt er aus dessen Sagen und Geschichten.[15]) Von Porphyrius, dem einzigen neuplatonischen Philosophen, den er erwähnt, weiß Heine, daß er die Götter als Mythen rehabilitieren wollte.[16])

Im ersten Brief aus Berlin ruft Heine aus: „Wie sieht Neander wieder zerstreut aus! Er denkt gewiß an die Gnostiker an Basilides, Valentinus, Bardesanes, Karpokrates und Markus".[17]) Darin liegt eine ironische Anspielung auf die Gnostiker, die alle religiöse Sehnsucht im Schauen Gottes befriedigen wollten.

---

[1]) Vgl. Heine, Bd. V S. 525.

[2]) Vgl. Heine, Bd. V S. 264: »Die Eleaten haben die Realität der Außenwelt ebenso bestimmt geleugnet, wie unsere neueren Transzendental-Idealisten«.

[3]) Vgl. Heine, Bd. X S. 517.

[4]) Walzel, Heines Werke, Bd. X S. 428.

[5]) Heine, Bd. II S. 300.

[6]) Vgl. Walzel, Heines Werke, Bd. IV S. 519. Plutarchs »Lykurgus« Kap. 30.

[7]) Vgl. Heine, Bd. X S. 493.

[8]) Vgl. Heine, Bd. IX S. 227.

[9]) Vgl. Hirth, Brw. Bd. I S. 166 und Heine Bd. VI S. 208.

[10]) Vgl. Heine, Bd. VI S. 132, 208, Bd. X S. 43, 406.

[11]) Vgl. Heine, Bd. IV S. 130.

[12]) Heine, Bd. V S. 424.

[13]) Vgl. Heine, Bd. VI S. 226.

[14]) Vgl. Hirth, Brw. I S. 525 und Heine Bd. III S. 52.

[15]) Vgl. Heine, Bd. IV S. 191, V 46, VI 226, VI 372, II 300.

[16]) Vgl. Heine, Bd. II S. 203.

[17]) Vgl. Heine, Bd. V S. 424.

Die äsopischen Fabeln sind ihm auch bekannt.[1]) Lukian[2]) hat Heine sicher nicht gelesen; sonst hätte er zweifellos seine Anerkennung für den Bekämpfer des Aberglaubens und der Schwärmerei nicht verschwiegen.

Die Reden des Demosthenes hat er vielleicht gekannt.[3]) Die Zahl und Auswahl der von Heine erwähnten römischen Dichter und Schriftsteller weist ebenfalls auf den Einfluß der Wolf'schen Vorlesungen zurück. Ihre Lektüre folgt unmittelbar auf den Berliner Aufenthalt.[4])

Über Virgil hat Wolf kein spezielles Kolleg gehalten. Um 1822 hatte Heine ihn [nach einem Bericht von Appolonius von Maltiz][5]) angefangen zu lesen, „legte ihn aber als zu ledern weg". Horaz dagegen, über den Wolf dreimal las und der Heine schon von der Schule her vertraut war,[6]) findet sich in seinen Schriften ein paar mal verwertet.

Den Ovid liest Heine im Jahre 1829.[7]) Das Satirikon des Petronius[8]) im Sommer 1838.

Er kennt Cäsar als Geschichtsschreiber und bringt ihm große Bewunderung entgegen. Oft erwähnt ihn Heine mit Alexander dem Großen zusammen, was auf Plutarchs Parallelbiographien zurückzuführen ist. Aber auch alles, was Heine sonst von Cäsar sagte, scheint er dieser Quelle entnommen zu haben.

Dier ömischen Geschichtsschreiber Cornelius Nepos, Sallustius, Livius und Justin[9]) erwähnt Heine in seinen Werken, den ersten[10]) und dritten[11]) hat er wahrscheinlich, den zweiten[12]) und vierten ganz sicher gelesen.

Über Tacitus hat Heine bei Arndt in Bonn ein Kolleg gehört. Dabei las er auch die Germania, auf die er sich später öfters bezieht.[13])

---

[1]) Vgl. Heine, Bd. VIII S. 266, 359.

[2]) Sein Name findet sich in H.s. Werken ein einziges Mal, da er Voltaire den Lucian des Christentums nennt. Bd. X S. 108.

[3]) Vgl. Heine, Bd. II S. 146.

[4]) Vgl. Hirth, Brw. I S. 238: »Ich lese jetzt die Alten meistens die Römer«. S. 219.

[5]) Siehe Gespräche Houben S. 990/91.

[6]) Vgl. Heine, Bd. II S. 299.

[7]) Vgl. Hirth, Brw. Bd. I S. 543.

[8]) Vgl. Hirth, Bd. II S. 241.

[9]) Heine, Bd. IV S. 333.

[10]) Vgl. Heine, Bd. II S. 181: »Madame, es wäre zu weitläufig, wenn ich Ihnen alle diese Völker beschreiben wollte. Lesen Sie nur den Herodot, den Livius . . .«

[11]) Vgl. Heine, Bd. II S. 300.

[12]) Vgl. Hirth, Bd. I S. 401.

[13]) Vgl. Heine, Bd. IV S. 254, VI 428, VII 357.

Von den römischen Rednern erwähnt Heine Cato[1]) und Seneca[2]) bei Vergleichen. Auf eine Lektüre kann man unmöglich schließen. Bei Cicero[3]) dagegen läßt sie sich feststellen.

Von Apulejus Lucius kennt Heine den „Goldenen Esel“;[4]) sein Gedicht „Psyche“ geht auf die Erzählung des Märchens von Amor und Psyche von Apulejus zurück.[5]) Plinius[6]) erwähnt er einmal.

Heines Interesse für den Geist und das Schrifttum der Antike — zu ihrer Plastik scheint er noch kein Verhältnis gehabt zu haben[7]) — war kein objektiv wissenschaftliches und universelles, sondern beschränkte sich auf einige wenige Autoren, zu denen er ein persönliches Verhältnis finden konnte. Aber selbst diese empfingen, wie wir noch sehen werden, in seiner Aesthetik durchaus keine originelle Wertung, vermochten so gut wie keinen Einfluß auf sein eigenes Schaffen, ebenso wenig wie auf seine Persönlichkeit selbst auszuüben. Sein Geist hatte nicht gelernt mit der Klarheit der Antike zu messen, sein Auge nicht in ihr zu schauen und nach dem Süden trieb ihn nicht die Sehnsucht, die Welt, in der diese Klarheit Gestalt geworden war, ganz zu erleben. Als Goethe nach Italien kam, da war ihm alles Erfüllung und er konnte den Freunden schreiben: „Nun bin ich hier und ruhig, und wie es scheint auf mein ganzes Leben beruhigt. Denn es geht, man darf wohl sagen, ein neues Leben an, wenn man das Ganze mit Augen sieht, das man teilweise in- und auswendig kennt. Alle Träume meiner Jugend sehe ich nun lebendig“. Als Heine aber zum ersten Mal antiken Boden unter seinen Füßen hatte, da sprach er „in sich hinein“: „Grillenhaftes Herz! Jetzt bist du ja in Italien — warum tirilierst du nicht? Sind vielleicht die alten deutschen Schmerzen, die kleinen Schlangen, die sich tief in dir verkrochen, jetzt mit nach Italien gekommen, und sie freuen sich jetzt und eben ihr gemeinsamer Jubel erregt nun in der Brust jenes pittoreske Weh, das darin so seltsam sticht und hüpft und pfeift . . .“ Aber wohl, sie mögen darin bleiben, sie sind ihm lieb und wert und keiner weiß sie besser zu hegen und zu pflegen als er, dem Schmerz Vergnügen und Vergnügen nichts als ein höchst angenehmer Schmerz ist.[8]) So wie er gekommen war, so schied er aus Italien, unberührt und

[1]) Vgl. Heine, Bd. XI S. 303.
[2]) Vgl. Heine, Bd. VII S. 358.
[3]) Vgl. Heine, Bd. III S. 146, IX 72.
[4]) Vgl. Heine, Bd. X S. 138.
[5]) Vgl. Walzel, Heines Werke S. 397.
[6]) Vgl. Heine, Bd. VII S. 456.
[7]) Er erwähnt weder das antike Museum in Bonn, das Wienbarg so stark angeregt hatte (Vgl. Houben, Jungdeutscher Sturm und Drang, S. 179) noch die Berliner Antiken-Sammlung. Es ist allerdings fraglich, ob diese allgemein zugänglich war, da sie im Schloß und Garten von Sanssouci und im neuen Schlosse zu Potsdam untergebracht war. Das große Berliner Museum wurde erst 1830 eröffnet.
[8]) Heine, Bd. II S. 316.

unverändert, und die Frucht jener Zeitspanne waren „Reisebilder aus Italien", die erfüllt sind von romantischen Sehnsüchten und Schmerzen, von des Dichters Lust und Leid, von Spott, Anklage und Polemik,[1]) in denen hingegen wenig vom Geist der Antike, wenig von ihren Spuren und Denkmälern, wenig auch von Italien selbst zu lesen ist. Er selbst verweist den Leser auf Goethes klassische Darstellung und bestätigt die Charakteristik, die er schon früher, (1826) von ihr gegeben hatte.[2]) Seine eigenen Worte bezeichnen die beiden Gegenpole der Weltanschauung. „Es ist leicht zu bemerken", sagt Heine, „wie jeder das Land Italien mit subjektiven Augen ansieht . . . " während Goethe mit seinem klaren Griechenauge alles sieht, das Dunkle und das Helle, nirgends die Dinge mit seiner Gemütsstimmung koloriert, und uns Land und Menschen schildert in den wahren Umrissen und wahren Farben, womit sie Gott umkleidet. Das ist ein Verdienst Goethes, das erst spätere Zeiten erkennen werden; denn wir, die wir meist alle krank sind, stecken viel zu sehr in unseren kranken zerrissenen romantischen Gefühlen, die wir aus allen Ländern und Zeitaltern zusammengelesen, als daß wir unmittelbar sehen könnten, wie gesund, einheitlich und plastisch sich Goethe in seinen Werken zeigt. Der Anschauungsform entspricht die Werkform bei Goethe wie bei Heine.

---

[1]) Hirth, Brw. I S. 544/45: » . . . und mache mich jetzt aufs Neue an die Italienische Reise, die den dritten Teil der »Reisebilder« füllen soll, und worin ich mit allen meinen Feinden Abrechnung halten will. . . . Ach, krank und elend wie ich bin, wie zur Selbstverspottung beschreibe ich jetzt die glänzendste Zeit meines Lebens, eine Zeit, wo ich, berauscht von Übermut und Liebesglück auf den Höhen der Apenninen umherjauchzte und große und wilde Taten träumte«.

[2]) Heine, Bd. II S. 80.

III. DIE ANTIKE IN HEINES WELTANSCHAUUNG.

„Kein Mensch denkt, es fällt nur dann und wann den Menschen etwas ein. Solche unverschuldete Einfälle nennen sie Gedanken und das Aneinanderreihen derselben nennen sie denken".[1]) Diese Erfahrungsweisheit des alten Eidechs ist die des denkenden Poeten, des dichtenden Denkers Heine, des ewigen Schwärmers, der bis zur Aufopferung begeistert ist für die Idee, d. h. für das äußerlich Bestechende, Faszinierende, Lockende, Poetische einer Idee.[2]) Er selbst kannte die ihm angeborene schwärmerische Neigung, die — in stetem Kampf mit einer „hoffnungslosen und unerwiderten Liebe zur klaren Vernünftigkeit"[3]) liegend — oft unversehens aufschießt und ihn gewaltsam ergreift und ihn zuletzt dann auch, wie er es geahnt hatte, wieder in ihr uraltes Reich, das der Poesie, hinab oder wie er selbst ja glaubte, hinaufzog.[4]) Heines Weltanschauung ist kein mit klarem, logischem Verstand entworfener und bis ins letzte durchdachter, Stein für Stein fest und zielbewußt gefügter Gedankenbau, sondern ein aus dichterisch spielender Phantasie, aus unerfüllten Wünschen, Sehnsüchten, aus leidenschaftlich erregtem Gefühlsleben erwachsener Komplex persönlich eigenwilliger, jäh aufblitzender, einander jagender, verdrängender und widersprechender, dabei oft großartig richtiger, in absoluter Gültigkeit schöpferischer Einfälle.[5]) Die letzte Ausprägung der — schon vor ihm dargestellten — Antithese von Heidentum und Christentum,[6])

---

[1]) Heine, Bd III S. 23.

[2]) Vgl. Hirth, Brw. I S. 365 und Houben Gespräche S. 638: »Nur das Farbige kann nich entzücken, die abstrakte Idee ist ohne Reiz für mich. Vgl. Brecht, Walter: Heine, Platen und Immermann. Germanist. Forschungen. Wien 1925: »Der Extreme Phantasiemensch, der trotz aller Schärfe des Blickes doch die Dinge in Wirklichkeit eigentlich gar nicht berührt. Er lebt in seinen Meinungen von ihnen«.

[3]) Vgl. Heine, Bd. II S. 179/80.

[4]) Hirth, Briefwechsel, Bd. I S. 367.

[5]) Houben, Gespräche, S. 208/09: »Da sprechen die Leute von Eingebung von Begeisterung u. dergl. — ich arbeite wie der Goldschmied, wenn er eine Kette anfertigt, ein Ringelchen nach dem andern — eines in das andere« . . . Ferdinand Hiller, der dieses Wort Heines berichtet, sagt: »Ein Einfall, der schlagend, machte ihm die größte Freude«.

[6]) Herder und de Wette waren ihm darin vorausgegangen. Siehe Walzels Aufsatz »Heine, Goethe und die Antike«. Die Zeit, Wien 1896, VI Nr. 70.

die bei Heine immer mehr zu jener von Sensualismus und Spiritualismus drängte, in der Gegenüberstellung zweier auf ewig voneinander getrennter Menschentypen, Hellenen und Nazarener, war solch ein grandioser „Einfall". Die Entwicklung dieses Gedankenganges, wie sie Hermann Friedemann ausgezeichnet besonders in der absteigenden, zum endlichen Durchbruch des „heimlichen Nazarenertums" führende Linie gezeigt hat, war nicht von jener bewußten Systematik, die eine solche Aneinanderreihung aller, in den verschiedensten Schriften verstreuter, hieher „einfallenden" Äußerungen glauben machen könnte, war nicht das Werk eines Denkers, eines Historikers, wie man wohl sagte.[1]) Heine war nicht durch immer klarere Erkenntnis der Antike zum Vertreter griechischer Weltanschauung geworden, sondern er fühlte sich als geborener Hellene — daß er das nicht war, schon weil er es nur eine Periode seines Lebens lang war — haben wir eingangs gezeigt, als Lebens- und genußsüchtiger Sensualist und suchte diese seine Veranlagung und Weltanschauung in Übereinstimmung mit den Tendenzen seiner Generation durch ein „neues Griechentum" zu decken. Der Begriff ist ihm zum Teil Rechtfertigung, zum Teil Opposition und Anklage gegen seine Zeit.

A) RELIGION UND ETHIK.

„Im Altertum, d. h. eigentlich bei Griechen und Römern, war die Sinnlichkeit vorherrschend. Die Menschen lebten meistens in äußeren Anschauungen und ihre Poesie hatte vorzugsweise das Äußere, das Objektive zum Zweck und zugleich zum Mittel der Verherrlichung." Dann aber „leuchtete ein schöneres und milderes Licht im Orient auf", unter dem „die Menschen anfingen zu ahnen, daß es noch etwas besseres gibt als Sinnenrausch, die unüberschwenglich beseligende Idee des Christentums, die Liebe", und mit ihr eine aus gleichem Geiste entsprossene Kunst einer „unendlichen Wehmut und zugleich unendlichen Wollust."[2]) So hatte Heine 1820 unter dem Einfluß seiner Erziehung und einer gefühlsmäßigen Hinneigung zur Poesie des katholischen Kultus in einem Aufsatze über die Romantik geschrieben. Bald aber verschiebt sich seine Einschätzung. Im „Rabbi von Bacherach" (1824) stellt er einem „Heiden" die „dürren freudlosen Hebräer" und „die trüben, qualsüchtigen Nazarener," die ihm gleich zuwider seien,[3]) im dritten Teil der „Nordsee" (1826) dem Heiden Goethe jene Menschen gegenüber „in deren Herz nur faules Wasser sintert, Menschen von erloschener Genußfähigkeit, die das Leben verleumden und . . . . alle Herrlichkeit dieser Welt . . . als die Lockspeisen des Bösen hinstellen", jenen „Tugendpöbel, der das Kreuz predigt gegen den

[1]) Vgl. Walzels Aufsatz »Heine, Goethe und die Antike«. Die Zeit, Wien 1896, VI Nr. 70.

[2]) Heine, Bd. X S. 13/14.

[3]) Heine, Bd. VI S. 59.

großen Heiden und gegen seine nackten Göttergestalten, die sie gern durch ihre vermummten dummen Teufel ersetzen möchten."[1]) Ganz aber ging ihm das Leben, alle Herrlichkeit dieser Welt, in der er es „weit gebracht" hatte, unter dem südlichen Himmel auf, nicht unter der ewigen Sonne Homers, sondern in den lauen toskanischen Nächten mit den großen silbernen Sternen, die er preist und zu Zeugen aufruft, in denen die Nymphen des Apennins ihn in bräutlichen Tänzen umschweben und er sich zurückträumte „in jene besseren Götterzeiten, wo es noch keine gotische Lüge gab, die nur blinde, tappende Genüsse im Verborgenen erlaubt und jedem freien Gefühl ihr heuchlerisches Feigenblättchen vorklebt." (1828)[2]) Hier schon das Grundmotiv seines Tanzpoems „Faust" (1847): Die im Tanz sich offenbarende antike Heiterkeit gegen die christliche Diesseits- und Körperfeindlichkeit, aber noch durchaus persönlich aus aktuellem eigenen Empfinden heraus angeschlagen. Aus einem Ekel gegen das halbrein Unreine, das Scheinheilige, das Claurenlächeln des Satyrs,[3]) die Durchsichtigkeit der Maske und die feiste Ironie auf den Gesichtern der italienischen Pfaffen, die um jenen uralten, ewigen Konflikt zwischen dem Geiste und der Materie, „den Kontrast, den die idealen Pflichten und Ansprüche des geistlichen Standes und die unabweislichen Bedürfnisse der sinnlichen Natur bilden müssen" auf ihre Weise herumzukommen wissen.[4])

Theoretisch weiß Heine, daß die Größe der Griechen in der Idee der Kunst beruhe, wie die der Römer in der Idee der ewigen Roma, die der Hebräer in der Idee der Religion (des Deismus),[5]) aber er versteht damit, noch (1828) wenig anzufangen. Er ruft Natur und Jugend gegen Kunst und Altertum (die gegenwartsfeindlichen Tendenzen der Goetheschen „Kunstperiode") auf,[6]) größer als der große Apollo und als die mediatisierten Götter des Olymps ist ihm der Gott der Freiheit.[7]) Nicht die Kunst der Antike interessiert ihn vorerst noch, sondern ihre wahrere, natürlichere, sinnenfreudige Moral. Lange aber konnte er die gemeinsame Quelle nicht mehr verkennen.

Auf Helgoland eröffnete sich ihm 1830 „trotzdem, daß ich ein heimlicher Hellene bin," wie er schreibt, die Größe der Bibel und klarer wird ihm die Bedeutung des Judentums als des Volkes des Geistes und der „Vorneigung für das Abstrakte." Ihre Religion besteht nur aus einem Akt der Dialektik, wodurch Materie und Geist getrennt und das Absolute nur in der alleinigen Form des

---

[1]) Heine, Bd. II S. 77.
[2]) Heine, Bd. II S. 40.
[3]) Heine, Bd. II S. 78.
[4]) Heine, Bd. III S. 27/28.
[5]) Heine, Bd. II S. 335.
[6]) Heine, Bd. X S. 87.
[7]) Heine, Bd. X S. 73.

Geistes anerkannt wird." Welcher Kontrast gegen die übrigen Völker des Altertums, „die dem freudigsten Naturdienst ergeben, den Geist vielmehr in den Erscheinungen der Materie in Bild- und Symbol begriffen. Welche entsetzliche Opposition . . . gegen Ägypter, Phönizier, Babylonier . . . und endlich gegen Griechenland, die blühende Heimat der Kunst!" [1])

Aus dem Judentum aber war das Christentum hervorgegangen und wie jenes „sich allmählich ganz von der Materie befreite, sich ganz spiritualisierte", so strebt auch dieses von jeher in der Nachfolge Christi „dessen Leib verspottet und gekreuzigt, dessen Geist aber verherrlicht ward, nach leiblicher Abtötung und übersinnlichem Aufgehen im absoluten Geiste." Wann fragt er, wird die Harmonie wieder eintreten und die Welt wieder gesunden von dem einseitigen Streben nach Vergeistigung, dem tollen Irrtum, wodurch sowohl Seele wie Körper erkrankten! Dazu nun sah er ein großes Heilmittel in der Kunst Goethes, „der uns wieder für griechische Kunst empfänglich machte und solide Werke schuf, woran wir uns, wie an marmornen Götterbildern festklammern können, um nicht unterzugehen im Nebelmeer des absoluten Geistes". [2]) (Antike) Kunst gegen (christlichen) Spiritualismus! Aber sollte nicht vielleicht die harmonische Durchdringung der beiden Elemente, — wie sie etwa in Shakespeare, dem Juden und Griechen in einer Gestalt, [3]) sich offenbart — die Aufgabe der ganzen europäischen Zivilisation sein? Das Problem der Synthese, hier als Frage aufgeworfen, hat Heine in der Folge immer stärker beschäftigt. Die Wirklichkeit war noch weit davon entfernt. Jüngst erst hatte „der Grieche Goethe . . . seine Antipathie gegen Jerusalem fast leidenschaftlich ausgesprochen und die Gegenpartei . . . . der Jude Pustkuchen, der Jude Wolfgang Menzel, der Jude Hengstenberg . . . umso krächzender gegen Athen und den großen Heiden" gezetert. [4]) Und wieder verteidigt er in der „Romantischen Schule" (1833) Goethe gegen den Vorwurf, daß dessen Gestalten nicht der herrschenden Moral entsprächen. Die Kunst müsse unabhängig bleiben von der Moral, welche auf Erden immer wechselt, so oft eine neue Religion emporsteigt und die alte Religion verdrängt. Gute Christen, welche das Fleisch als teuflisch verdammen, haben immer ein Ärgernis empfunden beim Anblick der griechischen Götterbilder. Aber müßte dann nicht auch „eine Religion, welche etwa Gott nur in die Materie setzte und daher nur das Fleisch für göttlich hielte . . . eine Moral hervorbringen, wonach nur diejenigen Kunstwerke preisenswert, die das Fleisch verherrlichen und wonach im Gegenteil die christlichen Kunstwerke, die nur die Nichtigkeit des Fleisches darstellen, als

---

[1]) Heine, Bd. VI S. 365/66.
[2]) Heine, Bd. VI S. 367.
[3]) Vgl. Heine, Bd. VI S. 200 und 286.
[4]) Heine, Bd. VI S. 274.

unmoralisch zu verwerfen wären."[1]) Aber auch das sei nicht das Ziel. Materie und Geist sollen gleichberechtigt sein. Heine verwahrt sich dagegen, im Sinne des Materialismus den Geist verkörpern zu wollen; er möchte vielmehr den Körpern ihren Geist wieder zurückgeben, sie wieder durchgeistigen und heiligen.[2]) Dieser Gedanke war ihm aufgegangen, als er im Frühjahr 1831 in Paris vor dem lebensfreudigen Bilde „Die Schnitter" des Franzosen Robert stand. „Er wie die meisten seiner Landsleute," so schrieb er damals, „huldigt unbewußt einer noch verhüllten Doktrin, die von einem Kampfe des Geistes mit der Materie nichts wissen will, die dem Menschen nicht die sicheren irdischen Genüsse verbietet und dagegen desto mehr himmlische Freuden ins Blaue hinein verspricht, die den Menschen vielmehr schon auf dieser Erde beseligen möchte und die sinnliche Welt eben so heilig achtet wie die geistige; denn Gott ist alles was da ist."[3]) Damals hatte Heine eben die St. Simonistische Bewegung, die zu dieser Zeit ihren Höhepunkt erreicht hatte, näher kennen gelernt.[4]) Das neue Wirtschaftssystem zwar, das sie enthielt, die wissenschaftliche Ausgestaltung des Industriestaates berührte ihn wenig. Wesentlich stärker dagegen die soziale Doktrin, die sich gegen die alte aristokratische Gesellschaftsordnung richtete, die materielle und moralische Hebung der ärmeren Volksklassen anstrebte, einer absoluten Gleichmacherei aber durch eine soziale Hierarchie, eine Rangordnung des Talents glücklich aus dem Weg zu gehen versuchte.

Hauptsächlich aber interessierten ihn, wie er selbst gesteht, jene Ideen, die auf eine Erneuerung der Religion und Moral abzielten und besonders unter Enfantin immer deutlicher zum Ausdruck kamen: Reform des Christentums durch eine neue pantheistische Religionsauffassung, welche die Rehabilitation der Materie, des Fleisches bringen und einen Zustand allgemeiner irdischer Glückseligkeit heraufführen sollte. Diese Gedankengänge fanden ein starkes Echo in Heines beiden nächsten Darstellungen, der „Romantischen Schule" (1833) und der „Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland" (1834).

Unter dem Einfluß St. Simonistischer Geschichtsphilosophie weitet sich die Schrift über die zeitgenössische Dichtung der Romantik zu einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit dem Christentum, dessen Geist sie verkündet, jener Religion, in deren ersten Dogmen eine Verdammnis alles Fleisches enthalten ist; „der Religion, durch deren unnatürliche Aufgabe ganz eigentlich die Sünde und die Hypokrisie in die Welt gekommen; der Religion, die durch die Lehre von der Verwerflichkeit aller irdischen Güter, von der

---

[1]) Heine, Bd. IV S. 294.
[2]) Heine, Bd. IV S. 248.
[3]) Heine, Bd. IV S. 481.
[4]) Vgl. H. Lichtenberg, Heinrich Heine als Denker. Dresden 1921 s. 128 ff.

auferlegten Hundedemut und Engelsgeduld die erprobteste Stütze des Despotismus geworden; der Religion, die nunmehr, wo die Menschen erkannt haben, daß auch die Materie, die Genüsse der Erde ihr Gutes haben und diese vindizieren wollen, ihr Ende erreicht habe[1]).

Spiritualistische und sensualistische Weltanschauung lösen nach den Erfahrungen der Geschichte einander wechselseitig ab. Das Christentum kam als — berechtigte — Reaktion auf die brutale Herrschaft des imperial-römischen grauenhaft kolossalen Materialismus, unter dem das Fleisch allzu frech geworden war[2]). Heine hat Rom und die Römer nie geliebt.

Vor dem römischen Theater in Verona erfüllt ihn mehr Angst als Freude bei dem Gedanken an die Nähe Roms, dessen Geist ihm in der ernsten Kolossalität dieses Bauwerkes leibhaft entgegentrat. Er begriff hier die Idee der ewigen Roma, die alles, was auf ihrem Boden geboren, geschaffen, gebaut und geschrieben wurde, groß gemacht hatte. Aber ihm widerstrebte in tiefster Seele der gewichtige Ernst, der Geist der Schwere, der aus dem Lapidarstil ihrer Architektur, aus der befehlenden Bestimmtheit ihrer Sprache wie aus stolzen Mienen ihres Volkes spricht, dem selbst das Spiel barster, blutigster Ernst wurde, das sich nie am schönen Schein ergötzen konnte und dem alle kindliche Seelenheiterkeit fehlte[3]). Später werden die Urteile immer schärfer. Als die Charakteristik des Römers — wie des Engländers seiner Zeit — nennt er eine gewisse poesielose Härte, Blutgier, Unermüdlichkeit, Charakterfestigkeit, eine absolute Unliebenswürdigkeit. Ihre brutale Energie hatte (wieder im Vergleich mit England) die Welt erobert und unterdrückt[4]). Und um die Gewaltherrschaft, den Raub sicher zu stellen, ward „jenes abscheuliche Buch, das die Bibel des Teufels genannt werden kann", der jetzt noch herrschende Codex des römischen Zivilrechtes erfunden;[5]) der blieb ihm „immer verhaßt wie die Römer selbst, die stets Soldaten und Advokaten, Räuber und Casuisten zugleich waren, eine Mischung der widerlichsten Art"[6]). Mit Antonius hatte das alte Römertum, dessen Bestes in den Gracchen und etwa noch im Freiheitshelden Brutus lebendig gewesen war, ein jämmerliches Ende genommen. Die Zeit der Kaiser war schlimmster Verfall. Ihre uneingeschränkte Alleinherrschaft ging in Verwesung über, ihre Allmacht führte zu Wahnsinn und Verbrechen[7]). „Die ganze römische Welt schmachtete in einem grauenhaft peinlichen Zustand". So war der Sieg des Christentums erklärlich. „Wie

[1]) Heine, IV S. 255/56.
[2]) Vgl. Heine, IV S. 280.
[3]) Vgl. Heine, Bd. II S. 333–35.
[4]) Heine, Bd. IV S. 214. Shakespeares Mädchen und Frauen 1839.
[5]) Heine, Bd. VIII S. 287.
[6]) Heine, Bd. X S. 488/89.
[7]) Heine, Bd. VI S. 322.

der einzelne sich trostlos die Adern öffnete und im Tode ein Asyl suchte gegen die Tyrannei der Cäsaren: so stürzte sich die große Menge in die Asketik, in die Abtötungslehre, in die Märtyrersucht, in den ganzen Selbstmord der nazarenischen Religion, um auf einmal die damalige Lebensqual von sich zu werfen und den Folterknechten des herrschenden Materialismus zu trotzen". [1])

Eine gleiche Reaktion aber war „die erneuerte Liebe zur heiter griechischen Kunst und Wissenschaft", die Renaissance, gegen den bis zur blödsinnigsten Abtötung ausgearteten christlichen Spiritualismus". [2]) Heine sah in ihr eine Revolte jener „realistischen, sensualistischen Lebenslust", die im Gemüte der Denker zunächst dadurch entstanden ist, daß dieselben plötzlich mit den Denkmalen griechischer Kunst und Wissenschaft bekannt wurden". [3]) Als die Künstler sich enthusiastisch in das Meer griechischer Heiterkeit stürzten, aus dessen Schaum ihnen wieder die Schönheitsgöttinnen entgegentauchten, als die Maler wieder die ambrosische Freude des Olymps malten, die Bildhauer wieder mit alter Lust die alten Heroen aus dem Marmorblock hervormeißelten, da atmeten sie alle frei, als sei ihnen der Alp des Christentums von der Brust gewälzt, als hätten sie sich plötzlich erlöst gefühlt von tausendjährigem Zwang. [4]) „Aber die Künste sind nur der Spiegel des Lebens". [5]) Alles war Protest, Protestantismus, das blühende Fleisch Tizianischer Göttinnen galt ihm eine gründlichere These, als jene, die Luther an die Wittenberger Kirchentür geschlagen, [6]) und das Entstehen der deutschen Sage von Dr. Faust, einem jener Humanisten, welche das Griechentum, griechische Wissenschaft und Kunst in Deutschland enthusiastisch verbreiteten, war ihm der Ausdruck der Sehnsucht nach dem neu erwachten, „ewig blühenden Ideal von Anmut und Schönheit, Hellena von Griechenland". [7]) Wie Heine bei den Griechen selbst Kunst und Leben eins zu sein schien, [8]) so sei auch jetzt Sehnsucht nach griechischer Kunst und neue Lebenslust eins und Griechentum ist ihm der Inbegriff alles Schönen und Heiteren, ewig Jungen, Leichten und Lichten, tänzerisch Gelösten und Freien. Shakespeares Porzia ist ihm die Repräsentantin der Nachblüte des griechischen Geistes, zugleich die „des heiteren Glückes". „Wie blühend, wie rosig, wie rein klingend, ist

[1]) Heine, Bd. VI S. 453/54. Vgl. X 406: »Der verzweiflungsvolle Zustand der Menschheit zur Zeit der Cäsaren erklärt den Succès des Christentums«.

[2]) Heine, Bd. IV S. 280.

[3]) Heine, Bd. VII S. 451/52.

[4]) Heine, Bd. IV S. 266.

[5]) Heine, Bd. IV S. 265.

[6]) Luther galt als der absolute Mensch (V, 151), wenn er auch die Idee der neuen Sinnlichkeit nicht verstanden hatte und am Teufels- und Hexenglauben des Mittelalters festhielt.

[7]) Heine, Bd. VII S. 450/51.

[8]) Vgl. Heine, Bd. X S. 416.

all ihr Denken und Sprechen, wie freudewarm sind ihre Worte, wie schön alle ihre Bilder, die meistens der Mythologie entlehnt sind".[1]) Und im Faustballett läßt er „die unendliche Sehnsucht nach dem Reinschönen, nach griechischer Harmonie, nach den uneigennützig edlen Gestalten der homerischen Frühlingswelt"[2]) sich erfüllen in einem Bild, in dem alles, „griechische Heiterkeit, ambrosischen Götterfrieden, klassische Ruhe" atmet. Hier ist alles Reale plastische Seligkeit ohne retrospektive Wehmut ohne ahnende leere Sehnsucht". Die Königin dieser Insel aber ist eben Helena, „die schönste Frau der Poesie."[3])

Die Renaissance war nur ein kurzer, unter nordischem Himmel ein künstlicher Frühling gewesen. Noch einmal hatte das Christentum gesiegt. Allein jetzt stehe die Welt an einem neuen Wendepunkt, die Menschheit war sehend geworden und das deutsche Volk hatte erkannt, daß es selbst jener gelehrte Dr. Faust war, „der mit dem Geiste endlich die Ungenügbarkeit des Geistes begriffen, nach materiellen Genüssen verlangt und dem Geiste seine Rechte wiedergibt". Wohl wird es noch einige Zeit währen, bis zur Stunde der Erfüllung; das aber wird dann die „große Revolution, die große Tochter der Reformation sein".

Vorausgehen aber muß ihr eine philosophische Revolution im St. simonistischen Sinne. Die Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland soll ihre Notwendigkeit beweisen. Das Christentum mag 1800 Jahre lang einer leidenden kranken Menschheit gegenüber berechtigt gewesen sein, das jetzige, freiere, gesündere Geschlecht jedoch bedarf seiner nicht mehr. Die von den Manichäern und Gnostikern aus altpersischen und altindischen Religionen übernommene Scheidung in Gut und Bös, in Gott und Teufel, in Geist und Materie, durch die das Übel in die Welt kam, muß aufgehoben, die Materie rehabilitiert und irdische Glückseligkeit an Stelle der himmlischen proklamiert werden. Gott ist in allen Dingen; die neue Weltanschauung muß eine pantheistische sein. Heines Darstellung ist eine Geschichte des Pantheismus und seiner Philosophie.

Der Nationalglaube in Europa, davon geht er aus, war pantheistisch, seine Mysterien und Symbole bezogen sich auf einen Naturdienst, in jedem Elemente verehrte man wunderbare Wesen, in jedem Baume atmete eine Gottheit, die ganze Erscheinungswelt war durchgöttert.[4]) Das Christentum verkehrte diese Ansicht und an die Stelle einer durchgötterten Natur trat eine durchteufelte.[5])

---

[1]) Heine, Bd. VI S. 286 Shakespeares Mädchen und Frauen 1839.

[2]) Heine, Bd. VII S. 429.

[3]) Heine, Bd. VII S. 430.

[4]) Heine hoffte, daß eine neue Mystik die Religion wieder vom Wortdienst erlöse und eine Naturreligion begründen werde, wo wieder freudige Götter aus Wäldern und Steinen hervorwachsen und auch die Menschen sich göttlich freuen« (X, 82).

[5]) Vgl. Heine, Bd. V S. 132/33.

Denn die Priester des neuen Glaubens hatten die vorgefundenen alten Nationalgötter nicht als leere Hirngespinste verworfen, sondern ihnen eine wirkliche Existenz eingeräumt, als Teufel und Teufelinnen, die nun, durch Christus besiegt, die Menschen zu Lust und Sünde zu verlocken suchen.[1]) Schwerer als mit den düstern „mißmutigen und trüben Göttern des Nordens war diese Umwandlung bei den heiteren, durch die Kunst verschönerten Gebilden der griechischen Mythologie". [2]) Dennoch wurde der ganze Olymp nun zu einer luftigen Hölle. Venus, die meist bekämpfte, zur Tochter Belzebubs, Diana zur Führerin der wilden Jagd. „Hier zeigt sich noch ganz die gnostische Ansicht von der Verschlechterung des ehemals Göttlichen und in dieser Umgestaltung des früheren Nationalglaubens manifestiert sich am tiefsinnigsten die Idee des Christentums".

Schon 1830 hatte Heine die Absicht geäußert, etwas über die letzten Spuren des Heidentums in der modernen Zeit zu schreiben. Es schien ihm „höchst merkwürdig, wie lange und unter welchen Vermummungen sich die schönen Wesen der griechischen Fabelwelt in Europa erhalten haben." Und er fügt hinzu: „Und im Grund erhielten sie sich bei uns bis auf den heutigen Tag, bei uns, den Dichtern."[3]) Bald aber war es mehr als das poetische Gefallen, was ihn diesen Gedanken sein ganzes Leben hindurch — noch 1854 schildert er in „den Göttern im Exil" das traurige, trübsinnige Gespensterdasein der einstmals so schönen und heiteren Bewohner des Olymps — verfolgen ließ. Er sah in den Gestalten der Mythologie und des Naturdienstes die Symbole der untergegangenen antiken Weltanschauung. „In jenen Denkmälern einer Frühlingsperiode der Menschheit, die nur einmal hervorblühen konnte," so sagt er 1837 im 2. Teil seiner „Elementargeister", lebte noch die „alte griechische Heiterkeit, jene Lebenslust, die den Christen als Teufeltum erschien". Und weiterhin: „Es galt nicht — wie die griechischen Philosophen meinten — die tiefere Bedeutung der Mythologie durch neuplatonische Spitzfindigkeiten zu beweisen . . . es galt vielmehr den Hellenismus selbst, griechische Gefühls- und Denkweise zu verteidigen. Die Frage war: ob der trübsinnige, magere, sinnenfeindliche, übergeistige Judäismus der Nazarener oder ob hellenische Heiterkeit, Schönheitsliebe und blühende Lebenslust in der Welt herrschen solle". Der Glaube an die alten Götter war ja längst vor dem Einbruch des Christentums tot gewesen[4]), aber ihr freudig feierlicher Kult, ihre Tempel, Festspiele,

[1]) Heine, Bd. V S. 132.

[2]) Heine, Bd. V S. 133.

[3]) Heine, Bd. VI S. 376.

[4]) Vgl.: »Die weißen marmornen Griechengötter wurden bespritzt von diesem Blute (das auf Golgatha geflossen war) und erkrankten vor innerem Grauen und konnten nimmermehr genesen. Die meisten freilich trugen schon längst in sich das verzehrende Siechtum und nur der Schreck beschleunigte ihren Tod. Zuerst starb Pan«. Drauf erzählt er Plutarchs Sage »Pan ist tot«. Heine Bd. VI S. 372.

Mysterien und Tänze waren lebendig und Heine bedauert die griechischen Philosophen, die statt solcher lebendigen Dinge die alte Glaubenslehre verteidigten und den erstorbenen Göttern ein neues symbolisches Lebensblut zu infusieren versuchten. [1])

Wir haben hier einige der wenigen Stellen, in denen Heine etwas über griechische Philosophie zu sagen hat. Weit entfernt, in ihr etwa eine Stütze seiner sensualistischen Weltanschauung zu suchen, kommt er auf sie sonst nur indirekt im Zusammenhang und im Vergleiche mit ähnlichen Erscheinungen der modernen deutschen Philosophie zu sprechen. Diese habe vom Pantheismus des Spinoza bis zur Naturphilosophie Schellings, beides im Grunde ein und dasselbe, den gleichen großen Kreislauf vollendet, den sie schon vor zweitausend Jahren in Griechenland durchlaufen . . . Die Griechen hatten ebenso kühne Skeptiker wie wir, die Eleaten haben die Realität der Außenwelt ebenso bestimmt geleugnet wie unsere neueren Transzendentalisten (Fichte). Plato hat ebenso gut wie Herr Schelling in der Erscheinungswelt die Geisteswelt wiedergefunden. [2]) Schelling hatte „jene große Naturphilosophie restauriert, die wir bei den altgriechischen Philosophen finden, die erst durch Sokrates mehr ins menschliche Gemüt selbst hineingeleitet wird und die nachher ins Ideelle verfließt. [3]) Den Rationalisten Sokrates, [4]) der seinerzeit eine bessere Moral predigte, verteidigt er, der in ähnlichem Kampfe einer neuen Vernunft und Moral gegen das Überlebte stand, gegen den Konservativen Aristophanes. [5])

Plato und Aristoteles — beide hatte er früher in politischem Zusammenhang als Fürstenerzieher genannt [6]) — sind ihm die Repräsentanten von Idealismus und Materialismus, [7]) der Lehre von den angeborenen Ideen, den Ideen a priori und der Erfahrungsmäßigen Geisteserkenntnis, den Ideen a posteriori. Sie bezeichnen

---

[1]) Vgl. »Das Heidentum endigt, sobald die Götter von den Philosophen als Mythen rehabilitiert werden. (Heine, Bd. X S. 412, Gedanken und Einfälle.)

[2]) Heine, Bd. V S. 264.

[3]) Heine, Bd. V S. 269.

[4]) Zwei Mal äußert sich Heine über Sokrates in sarkastischem Sinn: Bd. II S. 121 findet er ihn in der Hölle, wo er in seiner Qual ruft: »Schonet meiner, ich war Sokrates, der Weiseste der Sterblichen, ich habe Wahrheit und Gerechtigkeit gelehrt und mein Leben geopfert für die Tugend«. Allein es hilft ihm nichts, alle Heiden müssen brennen, und wegen eines einzigen Menschen wird keine Ausnahme gemacht. Und »Gedanken und Einfälle«: »Daß der Gatte Xantippes ein so großer Philosoph geworden, ist merkwürdig. Während allem Gezänk noch denken«. »Aber schreiben konnte er nicht, das war unmöglich; Sokrates hat kein einziges Buch hinterlassen«. Bd. X S. 450.

[5]) Heine, Bd. IV S. 323.

[6]) Heine, Bd. IV S. 130.

[7]) Diese beiden Doktrinen wurden bei den Franzosen als Spiritualismus und Sensualismus bezeichnet, eben jene Benennungen, die Heine in dem bekannten Sinne für »jene beiden sozialen Systeme, die sich in allen Manifestationen des Lebens geltend machen« gebraucht. Heine, Bd. V S. 173.

aber „nicht nur 2 Systeme, sondern auch die Typen zweier verschiedener Menschennaturen, die sich seit undenklicher Zeit unter allen Kostümen, mehr oder minder feindselig entgegenstehen. . . Schwärmerische, mystische, platonische Naturen offenbaren aus den Abgründen ihres Gemütes die christlichen Ideen und die entsprechenden Symbole. Praktische, ordnende, aristotelische Naturen bauen aus diesen Ideen und Symbolen ein festes System, eine Dogmatik und einen Kultus".[1]) Die Harmonie zwischen Plato und Aristoteles hatte Leibniz gesucht. Ganz in Übereinstimmung mit seiner schwärmerischen zum Mystischen neigenden Natur gibt er dem platonischen Typus den Vorzug; er verhalte sich zum aristotelischen wie Genie zum Talent.[2]) Ein Bild aus dem siebenten Buch von Platos Staat, wie Gefangene über eine Mauer weg an einer gegenüber stehenden Wand die Schatten vorübergetragener Dinge sehen und sie für wirkliche Dinge halten[3]) gebraucht Heine, um Kants Lehre, daß wir von den Dingen, wie sie an und für sich selber sind, nichts wissen, sondern daß wir nur insofern etwas von ihnen wissen, als sie sich in unserem Geiste reflektieren, zu verdeutlichen.[4]) Gleichfalls von Kant und zwar von dessen Überwindung der mathematischen Form in der Philosophie ausgehend, nennt er Pythagoras[5]), der — ein genialer Gedanke — als erster die Prinzipien der Dinge durch Zahlen bezeichnet hatte.[6]) — So gut wie gar nicht berührt Heine die Philosophie des Römertums.[7])

[1]) Heine, Bd. V S. 180. Es mag auffallen, wie die Begriffsbestimmungen »platonisch, schwärmerisch, mystisch« den späteren Kennzeichen des nazarenischen Naturells »asketisch, bildfeindlich, vergeistigungssüchtig« nahekommen und ebenso das Aristotelische, Praktische, Ordnende, dem Lebensheiteren, Entfaltungsstolzen, Realistischen der Hellenen. Die eigene Stellungnahme Heines aber ist nicht hier und dort die gleiche.

[2]) Vgl. X, 417: »In Bezug auf die Frage von den eingeborenen Ideen möchte folgende Lösung richtig sein: »Es gibt Menschen, denen alles von außen kommt, die sogenannten Talente, wie Lessing, erinnernd an Affen, wo die äußere Nachahmung waltet — nichts ist in ihrem Geiste, was sie nicht durch die Sinne aufgenommen. Es gibt aber auch Menschen, denen alles aus der Seele kommt, Genien wie Raffael, Mozart, Shakespeare, denen das Gebären aber schwerer wird, wie dem sogenannten Talente. Bei jenen ein Machen ohne Leben, ohne Innerlichkeit, Mechanismus — bei diesen ein organisches Entstehen.

[3]) Vgl. auch Bd. VIII S. 217. . . . sowie überhaupt die Pantheisten nur verschämte Atheisten sind, die sich weniger von der Sache, als vor dem Schatten, den sie an die Wand wirft, vor dem Namen, fürchten«.

[4]) Heine, Bd. V S. 227.

[5]) Vom Pythagoras sagt er in den Gedanken und Einfällen Bd. X S. 415: »Dem Dichter wird während des Dichtens zu Mute, als habe er, nach der Seelenwanderungslehre der Pythagoräer in den verschiedensten Gestalten ein Vorleben geführt — seine Intuition ist wie Erinnerung«.

[6]) Heine, Bd. V S. 225.

[7]) Eine einzige Stelle in den Gedanken und Einfällen Bd. X S. 407. »Die Apologeten des Christentums mußten in ihrem Kampfe gegen das Heidentum umso eher sich auf das Feld der Philosophen hinaus wagen, da die Philosophie damals (von Marc Aurel bis Julian) auf dem Throne saß Seneca stellt Heine einmal (bedeutungslos) mit Schelling zusammen (Bd. VII, 358).

Heine hatte nur ein schwaches, mittelbares Verhältnis zur Philosophie. Noch 1830, in der „Stadt Lucca“ hatte sich der Poet ganz gegen sie erklärt. Die einzige Philosophie sei die Natur, die in der Gestalt des alten, weisen Eidechs stumm beredt zu ihm spricht. Und an einer anderen Stelle[1]) des gleichen Buches empört er sich gegen die kühlen und klugen Philosophen, die alle Begeisterung in sich selbst vernichten oder sie allenfalls zu einer selbstbewußten Donquichoterie neutralisieren wollen. Dabei aber merken sie nicht, daß jene Donquichoterie dennoch das Preisenswerteste des Lebens, ja das Leben selbst ist, und daß sie die ganze Welt mit allem, was darauf philosophiert, musiziert, ackert und gähnt, zu kühnerem Schwunge beflügelt!“ Und er selbst, „der verrückte Poet“ ist Don Quichote.

Die Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland war nicht Selbstzweck. Ihre eigentliche Tendenz war nach den Worten der Vorrede, eine „patriotisch-demokratische“[2]) d. h. eine politische. Sie sollte eine Etappe im großen Freiheitskriege der Menschheit, die philosophische Revolution in Deutschland, die der politischen notwendigerweise voraus gehen mußte,[3]) schildern und Wege in die Zukunft weisen. Denn mit Kants Kritik der reinen Vernunft habe eine geistige Revolution begonnen, die mit der materiellen Revolution in Frankreich die sonderbarsten Analogien biete und ebenso wichtig sei wie jene.[4]) „Hier wie dort der Bruch mit der Vergangenheit, hier wie dort ward der Tradition alle Ehrfurcht aufgekündigt . . . wie dort das Königtum, der Schlußstein der alten sozialen Ordnung, so stürzte hier der Deismus, der Schlußstein des geistigen alten Regimes“. So war die Bahn frei für eine neue Weltanschauung, den Pantheismus im Sinne Spinozas und seine Philosophie von der Synthese zwischen Geist und Materie. Praktisch hatte er bereits in der deutschen Kunst geblüht, bei Goethe, dem Spinoza der Poesie.[5]) In ihm sieht er jetzt nicht mehr den reinen Griechen. Sein Heidentum sei wunderbar modernisiert. Er habe vom Blute Christi genossen und sei vom Christentum in die Geheimnisse der Geisterwelt eingeweiht worden. Seine Heidennatur, die sich in dem klaren, scharfen Auffassen aller äußeren Erscheinungen, Farben und Gestalten bekundet, sei durchdrungen von heutigster Sentimentalität. Er empfinde die Leiden des jungen Werther so stark wie die Freuden eines alten Griechengottes. Sein

---

[1]) Heine, Bd. III S. 78.

[2]) Heine, Bd. V S. 114.

[3]) Heine, Bd. V S. 272.

[4]) Heine, Bd. V S. 215.

[5]) Er zeigt sich im »Werther«, wo er nach einer liebesseligen Identifizierung mit der Natur schmachtet, im »Faust«, wo er auf einem trotzig mystischen Wege ein Verhältnis mit der Natur anzuknüpfen suchte, am reinsten und lieblichsten aber in seinen kleinen Liedern (Bd. V S. 251).

Pantheismus sei von dem heidnischen sehr unterschieden.[1]) Dieser moderne Pantheismus sei nun als Naturphilosophie (über Paracelsus) neuerdings zur Geltung gekommen als Geistestheorie, Kant, Fichte und Schelling repräsentieren die großen Phasen der philosophischen Revolution, Hegel beendet sie.[2]) Deutschland sei der gedeihlichste Boden für den Pantheismus. Er sei — ein öffentliches Geheimnis — die Religion seiner größten Denker, seiner besten Künstler. So sei es erklärlich, daß die St. Simonisten hier besser gewürdigt wurden als in ihrer eigenen Heimat.

Während Heine ein Jahr vorher gesagt hatte, es sei leider wahr, man müßte es eingestehen, daß der Pantheismus die Menschen zu Indifferentisten gemacht habe wie z. B. Goethe, der sich, aus dem Gefühl, daß Gott sich in allen Dingen gleichmäßig manifestiere statt mit den höchsten Menschheitsinteressen nur mit Kunstspielsachen, Anatomie, Farbenlehre, Pflanzenkunde und Wolkenbeobachtungen beschäftigte,[3]) so sagt er jetzt,[4]) es sei eine irrige Meinung, daß der Pantheismus die Menschen zum Indifferentismus führe. „Im Gegenteil, das Bewußtsein seiner Göttlichkeit wird den Menschen auch zur Kundgebung derselben begeistern und jetzt werden die wahren Großtaten des wahren Heroentums diese Erde verherrlichen. Die politische Revolution, die sich auf die Prinzipien des französischen Materialismus stützt, wird in den Pantheisten Gehilfen finden, die ihre Überzeugungen aus einer tieferen Quelle, aus einer religiösen Synthese[5]) geschöpft haben. Wir befördern das Wohlsein der Materie, das materielle Glück der Völker, nicht weil wir gleich den Materialisten den Geist mißachten, sondern weil wir wissen, daß die Göttlichkeit des Menschen sich auch in seiner leiblichen Erscheinung kundgibt und das Elend den Leib, das Bild Gottes zerstört und aviliert und der Geist dadurch ebenfalls zugrunde geht. Saint Justs großes Wort: Le pain est le droit du peuple“ laute nun: „Le pain est le droit divin de l'homme“. „Wir kämpfen nicht für die Menschenrechte des Volkes, sondern für die Gottesrechte des Menschen. Wir wollen keine Sansculotten sein,

[1]) Heine, Bd. V S. 249.

[2]) Heine, Bd. V S. 269.70. Vgl. X, 106: »In der Philosophie hätten wir also den großen Kreislauf glücklich beschlossen und es ist natürlich, daß wir jetzt zur Politik übergehen«.

[3]) Heine, Bd. IV S. 297: »Der Irrtum beruhe darin: ‚Alles ist nicht Gott, sondern Gott ist alles. Gott manifestiert sich nicht in gleichem Maße in allen Dingen. Er manifestiert sich vielmehr nach verschiedenen Graden in den verschiedenen Dingen und jedes trägt in sich den Drang, einen höheren Grad der Göttlichkeit zu erlangen; und das ist das große Gesetz des Fortschrittes in der Natur«.

[4]) Heine, Bd. V S. 191.

[5]) Vgl. Heine, Bd. X S. 374: » . . . Daß meine Schriften nicht aus irreligiöser und unmoralischer Laune, sondern aus einer wahrhaft religiösen und moralischen Synthese hervorgegangen sind, . . « und V, 298: »aber dieses ist nicht ausführbar, ohne daß es mir gestattet wäre, von der Höhe einer Synthese meine Ansichten über Religion und Moral zu entwickeln«.

keine frugalen Bürger, keine wohlfeilen Präsidenten; wir stiften eine Demokratie gleichherrlicher, gleichheiliger, gleichbeseligter Götter. Ihr verlangt einfache Trachten, enthaltsame Sitten und ungewürzte Genüsse; wir hingegen verlangen Nektar und Ambrosia, Purpurmäntel, kostbare Wohlgerüche, Wohllust und Pracht, lachenden Nymphentanz, Musik und Komödien". [1]) Er wiederholt dieses utopische, poetisch weltfremde, seinen Griechenträumen entnommene Programm wörtlich noch einmal, als er die ersten Anzeichen der von ihm angekündigten Revolution zu bemerken glaubte; [2]) denn diese schien ihm unausbleiblich". Mit dem Umsturz der alten Glaubensdoktrinen ist auch die ältere Moral entwurzelt. Die Vernichtung des Glaubens an den Himmel hat nicht bloß eine moralische, sondern auch eine politische Wichtigkeit. Die Massen tragen nicht mehr mit christlicher Geduld ihr irdisches Elend und lechzen nach Glückseligkeit auf Erden". In der Ausbreitung des Kommunismus sieht er eine natürliche Folge der veränderten Weltanschauung. „Wenn aber die Geistesbildung und die daraus entstandenen Sitten und Bedürfnisse des Volkes", so schreibt Heine 1832, „nicht mehr im Einklange sind mit den alten Staatsinstitutionen — und mit dem überwundenen Christentum war ja die wichtigste Stütze des alten Despotismus gefallen — so tritt er mit diesen in einen Kampf, der die Umgestaltung derselben zur Folge hat und Revolution genannt wird". [3]) Und zwar mußte es eine Weltrevolution werden, „der große Zweikampf der Besitzlosen mit der Aristokratie des Besitzes". Bei diesem Kampfe um die einzige Religion, das Glück auf Erden, wird es keine Nationen mehr geben, [4]) sondern nur ein Vaterland, die Erde und auf ihr nur zwei Parteien: die demokratische, die für die staatliche und menschliche Gleichberechtigung aller Menschen eintritt, und die aristokratische, die diesen Grundsatz, „unanständiger- und unvernünftiger Weise" leugnet und bekämpft. [5]) Ob Monarchie oder Republik — Heine bekennt sich zur ersteren — sei ein leerer Streit [6]). Deutschland könne keine Re-

[1]) Heine, Bd. V S. 191/92.

[2]) Heine, Bd. V S. 457/58.

[3]) Heine, Bd. IV S. 107.

[4]) Heine, Bd. IX S. 234.

[5]) Heine, Bd. IV S. 155. Vgl. III, 57 »Zu einer Zeit, wo fast alle Nationalitäten aufhören, wo es keine Nationen mehr gibt in Europa, sondern nur Parteien. . . .«

[6]) Heine, Bd. IV S. 165 ff. Vgl. H. Lichtenberger: »Heinrich Heine als Denker, Dresden 1921 S. 202: Diese (Heines frühere Bundesgenossen) fassen die Revolution vor allem als Umsturz der bestehenden politischen Verfassung auf, Heine als einen Umschwung der moralischen und sozialen Zustände«. Und Hirth Briefwechsel, Bd. II S. 37. Heine schreibt an Laube am 10. 7. 1838: »Seit aber durch die Fortschritte der Industrie und der Ökonomie es möglich geworden, die Menschen aus ihrem materiellen Elend herauszuziehen und auf Erden zu beseligen, seitdem — sie verstehen mich. Und die Leute werden uns schon verstehen, wenn wir ihnen sagen, daß sie in der Folge alle Tage Rindfleisch statt Kartoffeln essen sollen und weniger arbeiten und mehr tanzen werden — «.

publik sein, weil es seinem Wesen nach royalistisch sei, Frankreich dagegen sei republikanisch; denn es glaube an keine Autorität und darin bestehe eben der Republikanismus eines Volkes.

In der Betrachtung der politischen Zustände Frankreichs kommt Heine auch auf die Staaten der Antike zu sprechen. Eine etwaige Wiederbelebung ihrer Form in der Gegenwart lehnt er ab. Er schickt voraus, daß die Republiken des Altertums nur Aristokrazien waren, sogar Athen, wo die größere Einwohnerzahl aus Sklaven bestand [1]) und nennt die Athener die „studierende Jugend der Menschheit", ihre Verfassung „eine Art akademischer Freiheit"; „es wäre töricht, diese in unserer erwachsenen Zeit, in unserem greisen Europa wieder einführen zu wollen". [2]) Der Ostrakismus erscheint ihm als die republikanische Einrichtung und jener Athener, welcher für die Verbannung des Aristides stimmte, „weil man ihn immer den Gerechten nenne", als der echteste Republikaner. Er wollte nicht, daß die Tugend durch eine Person repräsentiert werde, daß die Person am Ende mehr gelte als die Gesetze, er fürchtete die Autorität eines Namens; dieser Mann war der größte Bürger von Athen und daß die Geschichte seinen eigenen Namen verschweigt, charakterisiert ihn am meisten". [3]) Nur nebensächlich bringt Heine Athen (neben Rom und Florenz) als Beispiel für die Undankbarkeit aller republikanischen Regierungen [4]), sowie für die Tatsache, daß in jeder Demokratie, wo das Wort frei ist und die Menschen leichtgläubig sind, derjenige, der unsere eigenen Güter schützt, weniger beliebt ist, als einer, der fremde verspricht. [5])

Von der inneren Geschichte des athenischen Staatswesens, von seinen großen Männern, von Solon, Themistokles, Perikles kein Wort. Demosthenes ist ihm, in Gegenüberstellung zu Cicero der eine Typ des antiken Redners. [6]) Während er selbst im gleichen Werk sagt, daß die Geistesbildung und damit Sitten und Bedürfnisse eines Volkes mit seinen Staatsinstitutionen stets in Einklang stehen müssen, macht er keinen Versuch, die politischen Faktoren,

---

[1]) Heine, Bd. IV S. 156.

[2]) Heine, Bd. IV S. 47.

[3]) Heine, Bd. IV S. 166.

[4]) Heine, Bd. VI S. 142,

[5]) Heine, Bd. IX S, 255.

[6]) Vgl. Heine, Bd. IX S. 30. Ein Redner (Berryer) verhalte sich zu einem Staatsmann (Thiers) wie Cicero zu Demosthenes. Wenn Cicero auf dem Forum plädierte, dann sagten die Zuhörer, daß niemand schöner zu reden verstehe als der Marcus Tullius; sprach aber Demosthenes, so riefen die Athener: »Krieg gegen Philipp«. Vgl. auch II, 146, wo Heine »die streng logischen Schlüsse, die klare fehlerfreie, etwas hochnäsige Sprache des Cicero« den »schrecklichen Zornesworten des Griechen« Demosthenes gegenüberstellt. — In der Vergleichung des neuen Athen an der Isar mit dem alten macht Heine einen Bierredner zu Demosthenes, eine Kellnerin zur Aspasia; ein Sokrates und ein Alkibiades fehlen noch, während die untersten Fächer der Eulen, Sykophanten und Phrynen schon besetzt seien. (II, 280 ff.)

die jenes gepriesene hellenische Leben in Schönheit und Heiterkeit in Kunst und Genuß erst ermöglichten, zu entwickeln.

Sparta vollends ist für Heine der Inbegriff alles Harten und Ungenießbaren, die berühmte schwarze Suppe dem Gourmand ein schauererregendes Symbol. Unerträglich erscheint ihm die Verfassung der Stadt, „dieser großen langweiligen Patriotismusfabrik, dieser Kaserne der republikanischen Tugend, dieser erhaben schlechten Gleichheitsküche, worin die schwarzen Suppen so schlecht gekocht wurden, daß attische Witzlinge behaupteten, die Lakedämonier seien deshalb Verächter des Lebens und todesmutige Helden in der Schlacht".[1]) Acht Jahre später lehnt Heine sich gegen den französischen Republikaner Louis Blanc auf. Dieser wolle „im Staate allgemeine Küchengleichheit einführen, wo für alle dieselbe spartanische Suppe gekocht werden soll und, was noch schrecklicher, wo der Riese auch dieselbe Portion bekäme, deren sich Bruder Zwerg zu erfreuen hatte. Nein, dafür dank ich, neuer Lykurg! Es ist wahr, wir sind alle Brüder, aber ich bin der große Bruder und ihr seid die kleinen Brüder und mir gebührt eine bedeutendere Portion".[2]) Über seinen steigenden Widerwillen gegen die Verallgemeinerung aller Gleichheitsideen wird in kurzem noch zu reden sein.

Einen Abriß der Geschichte des römischen Staates entnimmt Heine (1839) den Römerdramen Shakespeares. Den Kampf zwischen Patriziern und Plebejern in „Coriolan"[3]) vergleicht er mit dem Kampfe zwischen den aristokratischen Tories und den Radikalen im damaligen England. Hier wie dort bestehe ein einigendes Band zwischen den streitenden Parteien: die Vaterlandsliebe. Dem römischen wie dem englischen Adel sei das Streben nach Auktoritas[4]) als dem Höchsten, Ruhmwürdigsten und mittelbar — bei der mißbräuchlichen und erpresserischen Ausübung der höchsten Staatsämter — auch Einträglichsten. Diese Ämter sind Zweck der Jugend-

---

[1]) Heine, Bd. IV S. 47/48. Die spartanische Heldensage bedeutet für Heine eine liebe Jugenderinnerung. Einst hatte er über König Agis Tod (III, 81) und das Ende des Königs Kleomenes und seines Freundes Anteos (IV, 173) geweint und später noch berührt ihn stark das Bild J. L. Davids, das den feierlichen Tanz des Leonidas und seiner 300 darstellt. (Bd. VI S. 474) — Die Verehrung für das Heroische bleibt ihm treu und so ist ihm auch Alexander der Große (neben Cäsar und Napoleon) Symbol menschlicher Größe. Als Staatsmann führt er ihn nur einmal an, er habe den Okzident mit dem Orient fusionieren wollen, durch Wechselheiraten zwischen Siegern und Besiegten, Sittentausch, Gedankenverschmelzung«. (XI, 31).

[2]) Heine, Bd. IX S. 131.

[3]) Bd. VI S. 214/15: Von Gestalten der älteren römischen Geschichte nennt Heine den weisen Gesetzgeber König Numa, den Schüler der Nymphe Egeria (X, 534), die beiden Gracchen, die großen Agrargesetzgeber und Märtyrer, (V, 46; II, 335; III, 81) den heroischen Feldherrn Regulus (II, 414).

[4]) Heine, Bd. X S. 445: »Der geheime Haß der höchsten Republikbeamten gegen die Republik gleicht dem geheimen Hasse der vornehmen Römer, die als Bischöfe und Prälaten ihre alten Autoritas fortsetzen mußten.

erziehung bei den hohen Familien, Kriegskunst und Beredsamkeit die besten Hilfsmittel künftiger Auktoritas. Die Tradition des Regierens und Administrierens ist Erbteil der edlen Geschlechter. Der römische Tory hat zu betteln um die Wahlstimmen der guten Bürger, die er in der Seele so tief verachtet, deren Zustimmung ihm aber so unentbehrlich ist um, Konsul zu werden. Er verachtet sie, weil er selbst tapferer im Kriege war, was bei den Römern als höchste Tugend galt. Das Volk widersetzte sich ihm trotz dieser Tugend, weil er geäußert, er wolle die Brotverteilung abschaffen." Das Brot aber ist das erste Recht des Volkes.[1]) Unter diesem Gesichtspunkt verteidigt Heine die römischen Cäsaren gegen den Patrizier Tacitus,[2]) den Advokaten der Vergangenheit. Denn sie gaben dem Volk sein täglich Brot und führten die bürgerliche Gleichheit ein. Damit sei ihnen gern die blutigste Willkür verziehen, mit der sie einige Hundert patrizische Familien behandelten und die Privilegien derselben verspotteten. Sie waren die Zerstörer jener Adelsherrschaft, welche dem Volke für die härtesten Dienste nur kläglichen Lohn bewilligte. Cäsar,[3]) für den Heine stets große Verehrung empfand, hatte dem Volke die besseren Zeiten gebracht, indem er die römische Aristokratie ihrem Untergang zugeführt und den Sieg der Demokratie vorbereitet hatte; er fiel durch den Geist des Republikanismus, der sich gegen die Herrschaft eines Einzigen empörte. Hier zeigt es sich, kommentert Heine, daß sich Demokratie und Königtum, Aristokratismus und Republikanismus nicht feindlich gegenüberstehen wie man zu seiner Zeit fälschlich behauptete. Die beste Demokratie sei stets die, wo ein einziger[4]) als Inkarnation des Volkswillens an der Spitze eines Staates stehe, wie Gott an der Spitze der Weltregierung, dann blühe die sicherste Menschengleichheit, die echteste Demokratie. Der Geist des Republikanismus aber, wie er sich in der Gestalt des starren Cassius[5]) offenbart,

---

[1]) Heine, Bd. VI S. 214/15.

[2]) Heine, Bd. VI S. 216/17: vgl. Franz. Zustände Bd. IX (IV, 156): »Tacitus der Aristokrat hatte freilich seine guten Gründe den Tiberius Nero zu schmähen, mir aber war dieser Begründer einer imperialen Demokratie immer lieber als jene gefeierten Patrizier, die den Sieg des demokratischen Prinzips nicht überleben wollten und sich die Adern öffneten«. 1833 sagt Heine, daß Napoleon, der französische Cäsar den »Verleumder des Tiberius« gehaßt habe in dem Gefühl, daß der republikanische Geschichtsschreiber auch ihn nicht in Rosenfarben geschildert hätte (VI, 329).

[3]) Sein Name ist ihm wie der Alexanders Symbol des Heroischen. (Vgl. III, 167). Häufig bringt Heine ihn in Vergleich mit Napoleon (III, 167).

[4]) Vgl. Heine, Idee eines Wahlkönigtums. Heine, Bd. II S. 216.

[5]) Heine, Bd. VI S. 217, vgl. VI. 219: »Cassius ist Republikaner und wie wir es oft bei solchen Menschen finden, hat er mehr Sinn für edle Männerfreundschaft als für zarte Frauenliebe. Brutus hingegen opfert sich für die Republik, nicht weil er seiner Natur nach Republikaner, sondern weil er Tugendheld ist, und in jener Aufopferung eine höchste Aufgabe der Pflicht sieht. Er ist empfänglich für alle sanften Gefühle und mit weicher Seele hängt er an seiner Gattin Portia«. Vgl. auch die humoristische Gegenüberstellung VI, 356 — Brutus als der Befreier (vgl. VII, 153; VII, 167), der

bestehe in einer gewissen engbrüstigen Eifersucht, die nichts über sich dulden will; in einem gewissen Zwergneid, der allem Emporragenden abhold ist .... die Republikaner sind heutzutage bescheidenheitssüchtige Deisten und sähen gern in den Menschen nur kümmerliche Lehmfiguren, die gleichgeknetet aus den Händen eines Schöpfers hervorgegangen, sich aller hochmütigen Auszeichnungslust und ehrgeizigen Prunksucht enthalten sollten." Die altrömischen Republikaner waren Stoiker. Das Königtum, das in den Bedürfnissen der Zeit schon tiefer wurzelte, hatte ihr Dolch nicht treffen können. Statt des einen gefallenen Cäsars erstanden drei andere, die nun im Drama „Antonius und Kleopatra"[1]) nach der Weltherrschaft streben. Die Prinzipienfrage war gelöst, der Kampf zwischen den Triumvirn nur eine Personenfrage. Im „Titus Andronicus" endlich stehe einem echten Römer der alten starren Periode die degenerierte Welt des ausgehenden römischen Kaisertums gegenüber. Die Neronen[2]) und Caligulen waren, in ihrer Allmacht sich über alle Menschlichkeit erhaben, als Götter fühlend zu Unmenschen von kolossalen Ausmaßen geworden. Den späteren Cäsaren[3]) aber fehlte „die heidnische Selbstvergötterung, der Rausch ihrer alleinigen Majestät, ihrer schauerlichen Unverantwortlichkeit. In Ihrer Schwächlichkeit und christlichen Zerknirschung seien sie Gegenstände des Mitleids, des Unwillens, des Ekels.[4])

Heines Bild des Römertums ist immerhin auf einigermaßen realen und historischen Tatsachen aufgebaut, und begründet, während das des Griechentums nur Begriff, nur Symbol des Schönen und Glücklichen, nur Traum ist. Traum der Vergangenheit und Traum der Zukunft. „Ein Schleier liegt auf der Zukunft, aber ein rosenfarbiger und hindurch schimmern goldene Säulen und Geschmeide und es klingt süß."[5]) Je fremder der Dichter der Wirklichkeit wird, je mehr ihn die politische und soziale Entwicklung seiner Zeit schreckt, desto mehr entfernen seine Zukunftsbilder sich von der Wirklichkeit, werden Phantasie, Vision; stets liegt über ihnen ein Schimmer von seiner geträumten griechischen Welt.

Tyrannenfresser (vgl. VII, 168; IV, 25; X, 425) war Heine sympathisch. Er bewundert seine römische Tugend (vgl. IV, 460): »Diese unerbittliche Strenge war jedoch nicht Gefühllosigkeit, sondern Tugend, gleich der des Brutus, die unser Herz verdammt und die unsere Vernunft mit Entsetzen bewundert«, (vgl. auch II, 78) ironisiert aber zuweilen seinen Stoizismus (IX, 451; X, 330; X, 445); seinen Selbstmord, wie überhaupt den Freitod der Römer gebraucht er fast sprichwörtlich (vgl. II, 159; IV, 48).

[1]) Heine nennt Antonius den »römischen Wolf«, Kleopatra »die ägyptische Schlange«, eine »Göttin des Lebens«, eine »antike Pariserin« (VI, 227); sie repräsentiere die Liebe einer schon erkrankten Zivilisation (VI, 321/22).

[2]) Über Neros Liebe zu dem Jüngling Pythagoras spricht Heine in den Angriffen gegen Platen (III, 453; III, 467).

[3]) Heine erwähnt gelegentlich Titus, den Zerstörer Jerusalems, Marc Aurel den Philosophen auf dem Thron und dem Namen nach Trajan, Antoninus Pius, Julian Apostata.

[4]) Heine, Bd, VI S. 228.

[5]) Heine, Bd. X S. 414 »Gedanken und Einfälle«.

Das ganze Schaffen Heines ist von Träumen — ob Wach- oder Nachtträume ist nebensächlich — durchzogen; in ihnen flüchtet sich der Duft der zertretenen Rosen, der liebliche Gesang der verscheuchten Nachtigallen, alle verschwundene Herrlichkeit der Welt in unsere Seele. Er rettet sich in das Land der Träume, trotzdem, er in ihnen etwas Krankhaftes, das unnatürliche Halbleben des vom Leben geschiedenen Geistes sieht. Die gesunden Menschen der Zukunft, in deren Bewußtsein beides wieder vereinigt sein wird, sie werden nicht mehr träumen, so wie auch die Alten nur wenig und leise geträumt hatten.[1]) Diese glücklicheren und schöneren Generationen brauchen nicht mehr zu träumen, denn sie werden wirklich leben. „Gezeugt durch freie Wahlumarmung werden sie in einer Religion der Freude emporblühen und wehmütig lächeln über ihre armen Vorfahren, die sich aller Genüsse dieser schönen Erde trübsinnig enthielten und durch Abtötung der warmen farbigen Sinnlichkeit fast zu kalten Gespenstern verblichen sind." „In ahnenden Träumen wagt er zuweilen den Schleier von verhüllten Göttern der Zukunft zu lüften, doch nicht auszusprechen, was er gesehen. Ihm träumt von künftigen gesunden Geschlechtern, die in freudigster Ruhe ihre Göttlichkeit betrachten, bekennen und behaupten, die Krankheit ihrer asketischen Väter kaum begreifen, wenn sie „eine freudige Götterversammlung in ihren Tempelpalästen sitzen, um den Altar, den sie sich selber geweiht haben und sich von alten Menschheitsgeschichteu unterhalten."[2])

Dieses Träumen vom „dritten Reich"[3]) als der letzten Konsequenz jener heiteren pantheistischen Genußreligion stand in scharfem Gegensatz zu den spartanisch-nüchternen, republikanisch-stoischen Tendenzen der neuen Zeit. Und Heine selbst, der einst gefordert hatte, der moderne Dichter müsse zugleich auch Tribun und Apostel seiner Zeit sein, er lehnt sich als Künstler, als Individualität, als der heimliche Aristokrat, der er stets war, immer stärker gegen sie auf. Wie ihm vor der in Frankreich zur Herrschaft gelangten Bourgeoisie, die ihre engen nüchternen Krämergesinnungen in jede Sphäre des Lebens hineintrug, die eine Verkleinerung aller Größe und eine radikale Vernichtung alles Heroischen bewirkte,[4]) wie ihm vor dem amerikanischen Freiheitsgefängnis

---

[1]) Heine, Bd. V S. 93.

[2]) Heine, Bd. X S. 147 (Vorwort zu Weills Novellen) 1847.

[3]) Vgl. das Gedicht, Heine, Bd. V S. 20:

»Auf diesem Felsen bauen wir
die Kirche von dem dritten,
dem dritten neuen Testament;
das Leid ist ausgelitten«.

[4]) Heine, Bd. VI S. 117, vgl. VII, 240. Strenge Gleichheit jeder Esel / sei befugt zum höchsten Staatsamt, / und der Löwe soll dagegen / mit dem Sack zur Mühle traben (1843 »Ata Troll«).

mit seiner Lebensmonotonie, Farblosigkeit und Spießbürgerei[1]) gegraut hatte, so graut ihm nun vor den neuen Mächten des Republikanismus[2]) und Kommunismus, die keinen Menschen und kein Menschenwerk über ein bestimmtes Kommunalmaß hinausragen lassen,[3]) die in ihrem „blöden Gleichheitstaumel alles, was schön und erhaben auf dieser Erde ist, zerstören und namentlich gegen Kunst und Wissenschaft ihre bilderstürmende Wut auslassen würden", denen der Lorbeer eines großen Dichters ebenso verhaßt sei wie der Purpur eines großen Königs.[4]) Geistige Unterschiede sollten nicht mehr gelten, gleiche Gedanken und der gleiche schlechte Stil für alle: Und Heine notiert: „Demokratischer Haß gegen die Poesie — der Parnaß soll geebnet, nivelliert, macadamisiert werden; und wo einst der müßige Dichter geklettert und der Nachtigall gelauscht, wird bald eine glatte Landstraße sein, eine Eisenbahn, wo der Dampfkessel wiehert und der geschäftigen Gesellschaft vorübereilt. Demokratische Wut gegen das Besingen der Liebe. — Warum die Rose besingen, Aristokrat![5]) Besing die demokratische Kartoffel, die das Volk ernährt"![6]) Für Heine mußte dieser neue demokratische republikanische Geist ein Rückfall in die alte, christlich asketische Traurigkeit bedeuten.[7]) Apollo und die Musen beschützen uns vor den Republikanern!

Bald aber hatte die nüchterne, von der Illusion eines künftigen Lebens in Schönheit und Glückseligkeit unendlich entfernte Wirklichkeit keine Bedeutung mehr für den schmerzlich enttäuschten Dichter.[8]) Es kam ihm die Stunde des Abschieds von Welt und Leben, eines Abschieds, der umso bitterer war, als er nicht zu Tod und Erlösung hinüberführte. Ein erschütterndes Symbol jener letzte schwere Gang unter der Sonne, zu den holden Idolen, die er in der Zeit seines Glückes angebetet hatte, jenes Zusammenbrechens vor der „hochgebenedeiten Göttin der Schönheit, unserer

---

Heine, Bd. VIII S. 121. 1854 »Romanzero«.
»Manchmal kommt mir in den Sinn
nach Amerika zu segeln,
nach dem großen Freiheitsstall
der bewohnt von Gleichheitsflegeln«.

[1]) Heine, Bd. VI S. 364 und IV, 88.

[2]) Heine, Bd. VI S. 492.

[3]) Heine, Bd. IX S. 200.

[4]) Vgl. Hirth Brw. II, S. 357: »Ich habe große Furcht vor dem Greuel einer Proletarierherrschaft und ich gestehe Ihnen, aus Furcht bin ich ein Konservativer geworden«. Und Houben, Gespräche S. 163/64.

[5]) Houben, Gespräche S. 429: »als ich dieses Froschgezücht . . . hörte, daß ihr republikanisches Gequake viel wertvoller sei und längeren Bestand habe als meine Nachtigallenlieder, da wandte ich mich mit Abscheu davon ab«.

[6]) Heine, Bd. X, S. 423.

[7]) Vgl. Hirth Brw. II, S. 357.

[8]) Vgl. Houben, Gespräche S. 638 (1849) »Als vor ungefähr einem Jahre die Republik proklamiert wurde, war der Welt zumute, als ob etwas, was nichts als ein Traum war und ein Traum sein sollte, Realität geworden wäre.

lieben Frau von Milo," die mitleidig und trostlos auf ihn herabsah und keine Arme hatte ihm zu helfen.[1]) In Liebe und Freundschaft schied er von den alten Heidengöttern. Und dann entsagte er dem Gott der Pantheisten und der eigenen Gottähnlichkeit von Hegels Gnaden und kehrte zu dem einen Gott seiner Väter zurück.[2]) In dem achtjährigen Fegfeuer unerhörten Leidens und Entsagens schwindet die Vorliebe für das heitere Hellas und er greift statt zu Homer zur Bibel[3]) und er ersieht mit staunender Bewunderung, wie die Juden immer gewaltige unbeugsame Männer, die Griechen aber nichts mehr als schöne Jünglinge gewesen waren.[4]) So entsagt er seinem Hellenentum, jenem Begriff, der in ihm nicht Gestalt gewonnen hatte, jener Sehnsucht, der keine Erfüllung geworden war, er entsagt ihm als ein todkranker Jude, dessen Leib längst erstorben war, dessen Seele aber ungeschwächt lebte, als ein unglücklicher Mensch, der so den furchtbaren Widerstreit zwischen Geist und Materie, den zu beheben er sein ganzes Leben gerungen hatte, bis zur endlichen Auflösung in sich selbst austragen mußte.

Aber ich habe das Unglück, Frankreich durch langjährigen Aufenthalt nur zu genau zu kennen, und ich bin über das, was wir zu erwarten haben, gar nicht im unklaren. Die Republik ist nichts weiter als ein Namenwechsel, ein revolutionärer Titel.« Und Hirth Brw. III S. 39 »Gerne wollte ich aus dem mich beängstigenden Getümmel des öffentlichen Lebenswegs flüchten in den unvergänglichen Frühling der Poesie und der unvergänglichen Dinge.« Houben, Gespräche, S. 637 (Bericht Afr. Meißners (1849): »Heine hatte die Politik aufgegeben. Seine literarischen Arbeiten standen ihm obenan, und die religiöse Frage schlich sich allmählich in sein Gemüt.« Und Seite 823 (Bericht Im v. Fichtes): »Über den damaligen Zustand der Politik, so interessant er auch durch die kritischen Verhältnisse in Frankreich war, mochte Heine nicht sprechen, auf seinem Krankenlager waren ihm die Tagesinteressen fremd geworden . . . .«

[1]) Heine B. VIII S. 218.
[2]) „ „ S. 217/18.
[3]) „ „ S. 280.
[4]) „ „ S. 279.

B) AESTHETIK.

Wir erinnern uns, wie Heine im Jahr 1828 Natur und Jugend gegen Kunst und Altertum aufrief im Kampfe für die Forderungen der neuen Zeit gegen die dem Leben entfremdete Goethesche Kunstperiode.[1]) Diese müsse, so schrieb er drei Jahre später[2]) zu Grunde gehen als ein welker Überrest der Vergangenheit, der im unerquicklichsten Widerspruch mit der Gegenwart stehe. Die Kunst selbst könne nur dabei gewinnen, wenn sie sich der gährenden Bewegung der Zeit anschließe, so wie sie einst in Athen und Florenz gerade in den wildesten Krieg- und Parteistürmen ihre herrlichsten Blüten entfaltet habe. Dort aber führten eben die Künstler kein egoistisch isoliertes Kunstleben, die müßig dichtende Seele hermetisch verschlossen gegen die großen Schmerzen und Freuden der Zeit, im Gegenteil, ihre Werke waren nur das träumende Spiegelbild ihrer Zeit[3]) und er weist auf Phidias und Michelangelo hin, Männer aus einem Stück wie ihre Bildwerke und wie diese in heiliger Harmonie mit ihrer Umgebung. Sie trennten nicht ihre Kunst von der Politik des Tages, arbeiteten nicht mit kümmerlicher Privatbegeisterung, die sich leicht in jeden beliebigen Stoff hineinlügt: Beispiele sind der Marathonkämpfer Aeschylos, der verbannte Guelfe Dante. Zweck dieser Beispiele ist jedoch bloße Polemik gegen das Nur-Künstlertum der Goetheaner. Für die neue Zeit ist die alte Kunst totes Scheinwesen!

Eine neue Bedeutung gab er ihr aber schon in der „Romantischen Schule", indem er sie mit seiner sensualistischen Auffassung des Heidentums in Verbindung brachte. Bereits hatte er es einmal Goethe gedankt, daß er mit seiner Hinneigung zur griechischen Kunst seiner Generation ein Heilmittel gegen den Spiritualismus der Romantik gegeben habe.[4]) Diesen Gesichtspunkt nimmt er jetzt neu auf. Griechische Kunst — oder vielmehr die wiedergriechische der Renaissance — ist Sensualismus. Dennoch findet er zur griechischen Statue noch kein Verhältnis; er sieht in ihr nur Starrheit und Kälte, die sie vom jetzigen warmen Leben abscheide.[5]) Denn noch polemisiert er gegen die „Kunstperiode", gegen Goethe, der

[1]) Siehe Heine, Bd. X S. 86. Hirth Brw. I, 576 »... es war die Kunstperiode es galt den Schein des Lebens, die Kunst, nicht das Leben selbst«.

[2]) Siehe Heine, Bd. IV S. 499 ff.

[3]) Vgl. Heine, Bd. IV S. 265: »Aber die Künste sind nur der Spiegel des Lebens«

[4]) Vgl. Heine, Bd. VI S. 367 f.

[5]) Siehe Heine, Bd. IV S. 299.

jenen schönen und kalten Antiken glich, dessen Worte nicht zur Tat führten, ja einen unheilvoll lähmenden Einfluß auf die politische Erneuerung ausübten.[1])

Doch mußte der Kampf der Goetheaner gegen die Beengung der Kunst durch die Moral in Heine einen Bundesgenossen finden und von diesem Gesichtspunkte aus war ihm der Grundsatz, die Kunst, wie die Welt, habe keine Zwecke (Beförderung der herrschenden Moral), sie sei um ihrer selbst willen da, durchaus sympathisch, wenngleich er der Überschätzung dieser Ansicht gegenüber den Ansprüchen der wirklichen Welt — noch — nicht unbedingt huldigen kann.[2]) Aber schon 1837 hat er sie ganz zu der seinen gemacht. Er verteidigt das Werk Victor Hugos gegen die irrigen Anforderungen der Moral: „Ich nenne sie irrig, denn wie Sie wissen, ich bin für die Autonomie der Kunst; weder der Religion, noch der Politik soll sie als Magd dienen, sie ist sich selbst letzter Zweck, wie die Welt selbst.“[3]) Und ebenso schreibt er (unterm 23. VIII. 1838) an Gutzkow[4]) als Rechtfertigung seiner Grisettenlieder („Neue Gedichte“), nicht die Moralbedürfnisse eines ehrsamen Bürgers, sondern die Autonomie der Kunst komme hier in Frage. „Mein Wahlspruch bleibt . . Kunst ist der Zweck der Kunst wie Liebe der Zweck der Liebe und gar das Leben selbst der Zweck des Lebens ist.“ Den Standpunkt des l'art pour l'art behält Heine von da an bei. Wie er in den Zeiten des wachsenden prosaischen, nüchternen Republikanismus für ihn fürchtete, sahen wir bereits; im direkten Gegensatz zu der zitierten Äußerung des Jahres 1831 sagte er jetzt, daß in einer vorwiegend politischen Zeit selten ein reines Kunstwerk entstehe.[5]) Mit diesem Umschwung seiner Anschauung über Wesen und Bedeutung der Kunst schlechthin,

---

[1]) Vgl. Heine, Bd. IV S. 289. Dagegen Heine IV, 386: »Sein (Jean Pauls) Herz und seine Schriften waren ein und dasselbe. Diese Eigenschaft, diese Ganzheit finden wir auch bei den Schriftstellern des heutigen jungen Deutschlands, die ebenfalls keinen Unterschied machen wollen zwischen leben und schreiben, die nimmermehr die Politik trennen von Wissenschaft, Kunst und Religion, und die zu gleicher Zeit Künstler, Tribunen und Apostel sind«.

[2]) Vgl. Heine, Bd. IV S. 294 f.

[3]) Heine, Bd. VI S. 131.

[4]) Hirth, Bd. II S. 241. — Gutzkow hatte ihm von der Veröffentlichung der »Neuen Gedichte« abgeraten. Im Zusammenhang damit stehen zweifellos die Äusserungen Heines, die Laube 1839 berichtet. Gespräche, Houben 352 ». . . er gehört nicht zu uns, er versteht die Schönheit der Welt nicht; er ist ein Nazarener wie der Börne, welcher Goethe verachtet«, und dann S. 352 über Gutzkows Eintreten für Börne; »Da siehst du, wie recht ich gehabt, über diesen prosaischen Nazarener! Er hat keine Ahnung davon, daß die Poesie die Politik des Tages überlebt, und daß man von mir noch sprechen wird, wenn Börne vergessen ist«.

[5]) Vgl. Heine, Bd. IX S. 275: »In der deutschen Dichtkunst, wo wir mit Schrecken sehen, daß die zügellos trotzigsten Freiheitssänger beim Licht betrachtet, meist nur bornierte Naturen sind, Eintagsfliegen«.
Heine Bd. X S. 424 und X, 423: »So wie die Demokratie wirklich zur Herrschaft gelangt, hat alle Poesie ein Ende«.

stand Heine auch der Kunst der Antike freier gegenüber und es ist kein Zufall, daß er sich gerade in der „Romantischen Schule", in der sich dieser Umschwung vollzieht, zum erstenmal über sie und ihren Abstand von der Kunst des Mittelalters auseinandersetzt.[1]) Er geht aus von der Poesie des Mittelalters, die man die romantische nennt; sie unterscheide sich im Wesenhaften von der als klassisch bezeichneten Poesie der Griechen und Römer. Diese unsicheren Benennungen aber hätten viel Verwirrung gestiftet, zumal da man die antike Poesie statt klassisch auch plastisch genannt habe. Plastische Gestaltung aber sollte in jeder Kunst, in der romantisch modernen[2]) so gut wie in der klassischen die Hauptsache sein und Heine weist darauf hin, wie die Figuren in der göttlichen Komödie des Dante — den er später einmal als katholischen Homer bezeichnete[3]) — oder auf den Gemälden des Raffael ebenso plastisch seien wie die im Virgil oder auf den Wänden von Herkulanum.[4]) Der Unterschied bestehe darin, daß die plastischen Gestalten der antiken Kunst ganz identisch sind mit dem Darzustellenden, mit der Idee, und sie konnten es sein, weil sie nur das Endliche darstellen wollten. Die romantische Kunst dagegen wolle das Unendliche und lauter spiritualistische Beziehungen darstellen oder vielmehr andeuten, sie gab jeder Erscheinung eine esoterische, symbolische oder, wie Heine vorzog, parabolische Bedeutung. Als Beispiel klassischer Darstellung führt er Homer an; wenn dieser die Irrfahrten des Odysseus beschreibe, so meint er damit nicht etwa die Irrfahrten des menschlichen Lebens, sondern nur eben die dieses bestimmten und einmaligen Menschen und wenn er die Rüstung eines Helden schildert, so tut er es absolut sachlich und real und fern von jeder spiritualistisch allegorischen Ausdeutung. In der Geschichte der Religion und Philosophie kommt Heine wieder auf die Begriffe klassisch und romantisch zurück[5]) und wieder sieht er „bei den Griechen eine sonnenklare Harmonie zwischen Form und Idee", in der christlichen Kunst aber eine zu einer einseitigen Unförmigkeit führende Diskrepanz beider Faktoren. Heine sucht die Verschiedenheit aus dem Mythus der antiken und christlichen Religion zu erklären. Die griechischen Götter waren ihrer Gestalt nach festgelegt, ihr Leben und Treiben aber war der Poesie zur Ausgestaltung überlassen. Homer hat so nicht die Götter,

---

[1]) Vgl. Heine, Bd. IV S. 261 62: Diese Anschauungen übernahm Heine von der Romantik (A. W. Schlegel). Vgl. Walzel, Heines Werke, VII, 456; 459 bis 460. Als Quelle für Heines Beispiele zur Allegorie der mittelalterlichen Kunst gibt Walzel a. a. O. an: Karl Rosenkranz, Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter, Halle 1830 und W. Grimm in seiner Einleitung zu Konrad von Würzburgs goldener Schmiede. Berlin 1830.

[2]) Unter diesem Gesichtspunkte nannte er auch den Romantiker A. W. Schlegel neben Goethe einen Plastiker (1820 Aufsatz »Die Romantik«).

[3]) Heine, Bd. III S. 46.

[4]) Von diesen spricht Heine noch einmal. IV, 470.

[5]) Siehe Heine, Bd. V S. 164/66.

sondern ihre Geschichten erfunden. Die christlichen Mythen des Sündenfalls, der Menschwerdung, des Leides und Sterbens Christi, galten dagegen als unantastbare Tatsachen, die nur noch parabolisch ausgewertet werden konnten. Daher die mysthische Allgemeinheit, die Unbestimmtheit der Gestalten, die rätselvolle Idee, die vage Form aller christlich spiritualistischen Kunst im Gegensatz zur klassisch realistischen. Romantische Darstellung herrschte in der Kunst des Mittelalters. Klassische aber in jener, die mit Luther emporblüht, in der durch das Wiederaufleben der Antike eingeleiteten Neuzeit. Wenn man bisher Moderne und Antike in den Begriffspaaren subjektiv-objektiv, sentimental-naiv, romantisch-klassisch einander gegenüberstellte, so verglich Heine nun Neuzeit und Mittelalter, wobei er der ersteren die allgemein gültigen Charakterisierungsformeln beließ — er nennt sie subjektiv, lyrisch und reflektierend — der vorlutherischen Epoche aber jene der Antike zuschreibt und so den Kunstgeist des Mittelalters objektiv, episch und naiv nennt. Er scheint hier die sonst gerade von ihm so stark betonte Kluft, die in der älteren Periode zwischen Antike und Mittelalter und der neueren zwischen Renaissance und Romantik bestehe und sich auch in grundsätzlich verschiedenen Geistes- und Kunstanschauungen dokumentiert, ganz außer Acht gelassen zu haben. Er fühlte dabei jedoch deutlich den Abstand, der den modernen Künstler von der Antike trennt. Denn die epische naive Objektivität entsprach wohl seinen ästhetischen Forderungen, die sich gegen den Naturalismus in der Kunst wandten, wenige und einfachste Symbole verlangten[1]) und die künstlerische Gestaltung weit über den Stoff stellten,[2]) und so konnte Heine zu einer hohen Wertschätzung antik-klassischer Kunst kommen; sein eigenes modernes Dichter- und Menschentum aber war ein so ausgesprochen subjektives, lyrisches und reflektierendes, daß er in der Praxis doch niemals zu ihrem Schüler und Nachahmer werden konnte.

Die Einteilung der Künste, so sagt Heine, nach Hegel, in der Lutetia,[3]) hielt mit der allmählichen Vergeistigung des Menschengeschlechtes ebenmäßig Schritt. In der frühesten Zeit herrschte die Architektur, „die unbewußte rohe Größe massenhaft verherrlichend, wie wir z. B. bei den Ägyptern sehen". Es folgte, bei den Griechen, die Blütezeit der Bildhauerkunst, die „schon eine äußere Bewältigung der Materie durch den Geist bekundet". Das Mittel-

---

[1]) Vgl. Heine, Bd. IV S. 468, vgl. dazu X, 418: »Die Daguerreotypie ist ein Zeugnis gegen die irrige Ansicht, daß die Kunst eine Nachahmung der Natur sei —« und VI, 129: »Die meisten Novatoren neigen sich gar zu einem Naturalismus, der für die höhere Tragödie ebenso verwerflich ist«.

[2]) Vgl. Bd. X S. 417: »In der Kunst ist die Form alles, der Stoff gilt nichts« und IX, 274: »Ja, dieses Selbstbewußtsein der Freiheit in der Kunst offenbart sich ganz besonders durch die Behandlung, durch die Form, in keinem Falle durch den Stoff«, und VII, 88: »Der Stoff gewinnt erst seinen Wert durch künstlerische Gestaltung«.

[3]) Siehe Heine, Bd. IX S. 167.

alter bringt dann die große Periode der Malerei, deren Material besser noch als der harte Stein „die verklärte und dämmernde Welt des Liebens und Leidens" darzustellen vermochte. Die gesteigerte Spiritualität, das abstrakte Gedankentum verlangt endlich nach Musik, sie ist vielleicht das letzte Wort der Kunst. Dieses Schema ist für Heines Darstellung der Künste wesentlich.

Mit dem Begriff Architektur scheint ihm Ägypten unlösbar verbunden. Wiederholt spricht er, wenn auch mit deutlichem Mißbehagen von den „kolossalen Bauwerk-Monstren des Orients", den „plumpen Pyramiden", „den riesenhaften Steinfiguren mit ihrem grellen Kolorit und ihrer abenteuerlichen Häßlichkeit." Dagegen spricht Heine von der Architektur der Römer nur ein einziges Mal angesichts des Amphitheaters zu Verona, dessen ernster tatsächlicher Stil mit der in vollendeter Solidität bestehenden Schönheit[1]) ihm den Geist Roms zu verkörpern scheint, von griechischer Architektur jedoch gar nicht. Als er für sein Faustballett das Bild eines Tempels der Aphrodite brauchte, beruft er sich — ein bezeichnender Zug für die poetisch unreelle Vorstellung seines Griechenlands überhaupt — auf die Dichtung. „Vegetation und Architektur sind hier so griechisch schön, wie sie der Dichter der Odyssee einst geträumt."[2]) Auch von den (an sich seltenen) Erwähnungen klassizistischer Baukunst aus fällt kein Rückblick auf die Architektur des alten Hellas. Der Venusberg im Tanzpoem „Diana" ist als Palast bezeichnet, dessen Architektur und Ausschmückung im Geschmack der Renaissance, nur noch weit phantastischer, an arabische Feenmärchen erinnernd, gehalten ist. Er verlangt „korinthische Säulen, deren Kapitäler sich in Bäume verwandeln und Laubgänge bilden"[3],) eine sehr unklassische Vorstellung, die nur auf das Üppige, Sinnlich-Erregende des Liebesreiches abzielt. Von der klassizistischen Architektur des 19. Jahrhunderts nennt Heine (1822) ziemlich unpersönlich berichtend, das den Propyläen zu Athen nachgebildete Brandenburger Tor in Berlin, „eine Kolonnade von 12 großen dorischen Säulen",[4]) sowie (1828) mit etwas mehr eigener Anteilnahme von den „heiteren Kunsttempeln und edlen Palästen" zu München, die „aus dem Geiste Klenzes, des großen

---

[1]) Vgl. Heine, Bd. II S. 233/34. Auch V, 211: »Sein (Lessings) Stil ist ganz der Stil der römischen Bauwerke; Höchste Solidität bei der höchsten Einfachheit«. Heine führt noch an den Triumphbogen von Verona (Bd. II S. 303).

[2]) Heine, Bd. VII S. 430.

[3]) Heine, Bd. VIII S. 411.

[4]) Heine, Bd. II S. 204. A. Walzel (V, 554) hat bereits darauf hingewiesen, daß es sich hier nicht um rein dorische Säulen handelt, sondern daß sie nach ionischer Art auf Basen ruhen. Ebenso verwechselt Heine dorisch mit ionisch, wenn er (Heine IX, 377) die Widder der Pyrenäen »dorisch gehörnt« nennt. VII, 393 nennt er die Beine der Hammonia (in Deutschland ein Wintermärchen) »zwei dorischen Säulen gleichend«. X, 232 spricht er von einer Säule mit »dorisch ernstem Knauf«.

Meisters hervorgeblüht" waren und den lichten Wert der Gegenwart recht lebhaft fühlen ließen.[1])

Den typischen Ausdruck griechischer Kunst sah Heine in der Plastik. Er schreibt den Griechen mehr Sinn für bildende Kunst als für die Poesie zu und sagte (in den Gedanken und Einfällen),[2]) sie hätten in der Plastik deshalb so Bedeutendes geleistet, weil sie hier nur die Wirklichkeit zu kopieren brauchten, welche Poesie war und ihnen die besten Modelle bot. Diesen Gedanken mochte er notiert haben, als er an den Menschen, vor allem den Frauen des Südens die göttermäßigen Gesichter und Gestalten griechischer Statuen wiederfand.[3]) Er kannte nur wenig Meisterwerke griechischer Bildnerkunst, den Apoll von Belvedere, die Venus von Medici und jene von Milo,[4]) außer Phidias[5]) keinen ihrer großen Meister, sondern trug von ihnen nur den Eindruck des Ideal-Schönen, Edelgemessenen in sich. Damit liebt er die Großartigkeit eines Männerkopfes, z. B. das Cäsarenhaupt Napoleons,[6]) die Schönheit eines weiblichen Gesichtes zu vergleichen.[7]) Daß er bei solchen

---

[1]) Vgl. Heine, Bd. II S. 280.

[2]) Vgl. Heine, Bd. X S. 416.

[3]) Vgl. Heine, Bd. II S. 306: ». . . überall sah ich jenes holde Antlitz, das ein griechischer Bildhauer aus dem Dufte einer weißen Rose geformt zu haben schien . . .«; vgl. dazu II, 399: »Auch das Gesicht (Francescas) war ganz göttermäßig, wie man es bei den griechischen Statuen findet. Stirne und Nasen gaben nur eine einzige senkrechte gerade Linie«. II, 315: . . als der Anblick einer Trientinerin, die an Gestalt und Gesichtsfarbe einer marmornen Göttin glich . . .« V, 343: » . . . mit den Gesichtern der Italiener, deren Züge mehr von antiker Regelmäßigkeit sind . . .« V, 316: . . . und ein Geschichtsforscher konnte an der Idealität ihrer (der Italiener) Züge sehr leicht den Einfluß der bildenden Künste auf die Leiblichkeit des italienischen Volkes nachweisen. Die Natur hat hier den Künstlern das Kapital zurückgenommen, das sie ihnen einst geliehen und siehe, es hat sich aufs Entzückendste verzinst, die Natur, welche einst den Künstlern ihre Modelle lieferte, sie kopiert heute ihrerseis die Meisterwerke, die dadurch entstanden«. Auch II, 345.

[4]) Außer den im Folgenden zitierten Stellen gebraucht er die genannten Statuen meist nur in ironisch-komischen Vergleichen. So IX, 47; VIII, 237; II, 284; II, 242; X, 425; III, 42; IV, 30 und Hirth Brw. I, 293. Außerdem erwähnt Heine an Statuen: Den Jupiter des Phidias (II,164); den Bacchus aus dem Louvre (IV, 261) »mit der kühlen Wehmut in den Augen und der heiligen Wollust in den gewölbt weichen Lippen«; von einer »kolossalen Melpomene« des Louvre spricht er belanglos in den Gesprächen (Houben S. 207).

[5]) Heine, Bd. IV S. 500 und II, 164.

[6]) Vgl. Heine, Bd. II S. 150 » . . . die Züge desselben waren ebenfalls edel gemessen, wie die der Antiken . . .« und auch X, 512: »Der Typus von Schönheit, der sich in den Zügen desselben aussprach, erinnerte weder an die strenge keusche Idealität der griechischen Kunstwerke . . .«

[7]) Heine, Bd. II S. 182: »Es waren hohe griechische Gesichtszüge, kühn gewölbte Lippen . . .«; IX, 47: »Nur der Kopf (von George Sand) trägt den Stempel der Idealität, erinnert an die edelsten Überbleibsel der griechischen Kunst«; VII, 276: » . . deren Züge nicht so griechisch streng gemessen . . .«

Vergleichen auch die „sonnige Färbung der Antiken“[1]) anführt, bezeugt, wie ihn der malerische Eindruck nicht weniger fesselte wie ihr linearer Ausdruck. Der hohe Geist des Heroischen, den die marmornen Götterbilder der Alten trügen, und der nicht wie die Aesthetiker meinten, in einer ewigen Ruhe ohne Leidenschaft, sondern in einer ewigen Leidenschaft ohne Unruhe bestehe, scheint ihm (1829) auch aus altflorentinischen Gemälden zu sprechen.[2]) Und den Eindruck von Paganinis Geigenspiel vergleicht er (1840)[3]) mit jenem, den das Herz empfindet, wenn es sich jauchzend versenkt in die „Schönheitslinien und Ovale eines griechischen Kunstwerkes“. Nie spricht Heine von einer antiken Statue um ihrer selbst willen, objektiv und naiv schildernd, immer nur in sehr persönlichen, reflektierenden Gegenüberstellungen; und dabei scheint dann sein eigenes Urteil zu wechseln. Als er gegen Goethe polemisierte, verglich er dessen Dichtungen mit den marmornen Götterstatuen des Louvre, den unglücklichen Mischungen von Gottheit und Stein“,[4]) die so vollendet, herrlich, ruhig, aber auch ebenso starr, kalt und voll geheimer Melancholie wie jene seien. Als er dann aber gegen den antigoetheanischen Nazarener Börne polemisierte, da verglich er diesen einem „Kinde, welches ohne den glühenden Sinn einer griechischen Statue zu ahnen, nur die marmornen Formen betastet und über Kälte klagt“.[5]) Dennoch liegt hier kein eigentlicher Widerspruch vor, denn Heine hatte sowohl für die strenge Schönheit der Linie ein Auge, wie für den glühenden Sinn und die lächelnde Wehmut dieser Antiken, je nachdem er in ihnen das Symbol der Kunst sah, wie es bis 1833 der Fall war, oder ein wenig lebendiges Symbol heidnischer Sinnenfreude oder die verkörperte Resignation angesichts des Unterganges einer großen Welt. Kennzeichnend dafür sind 2 Jugenderinnerungen. Die erste ist ein Traum. Darin flüchtet der junge Dichter vor der Riesengestalt der Themis und ihrem gelehrten Anhang aus dem juristischen Saale der Göttinger Bibliothek in den historischen „nach jener Gnadenstelle, wo die heiligen Bilder des belvederischen Apolls und der medicäischen Venus nebeneinander stehen, und stürzte zu den Füßen der Schönheitsgöttin, in ihrem Anblick vergaß ich all das wüste Treiben, dem ich entronnen, meine Augen tranken entzückt das Edelmaß und die ewige Lieblichkeit ihres hochgebenedeiten Leibes, griechische Ruhe zog durch meine Seele, und über mein Haupt, wie

[1]) Heine, Bd. II S. 150: »Es war eine sonnig marmorne Hand . . .«. Auch das Gesicht hatte jene Farbe, die wir bei marmornen Griechen- und Römerköpfen finden . . .«. V, 361: »Es war dasselbe Gesicht, das an Form und sonniger Färbung einer Antike gleich«.

[2]) Heine, Bd. III S, 46/47.

[3]) Heine, Bd. V S. 335/36.

[4]) Heine, Bd. IV S. 298. Vgl. II, 374: » . . . sie (zwei Engländerinnen) sind weiß wie Marmor aber auch marmorkalt —«; (VII, 275) (von der Göttin Diana im »Atta Troll«): »Auch das Antlitz weiß wie Marmor , und wie Marmor kalt . . .«.

[5]) Heine, Bd. VI S. 330.

himmlischen Segen goß seine süßesten Lyraklänge Phöbus Apollo". Flucht aus der Wirklichkeit in den Traum, aus der ernsten Wissenschaft in die heitere Kunst, die ihm das Leben bedeutete. Ein kurzes Menschenalter später stürzt er wieder vor der gebenedeiten Göttin der Schönheit auf die Beine und er entsagt einem schönen Traum und zugleich dem holden Leben, um den furchtbaren Ernst einer trostlosen Wirklichkeit tragen zu können.

Neben dem Traumbild aus der Göttinger Studienzeit steht ebenfalls die traumhafte[1]) Kindheitserinnerung, die er dem jungen Maximilian in den „Florentinischen Nächten (1836) erzählen läßt, von der marmornen Göttin seines Heimatgartens „mit den rein schönen Gesichtszügen und dem straff geteilten edlen Busen, der wie eine griechische Offenbarung aus dem hohen Grase hervorglänzte". Das Bild flößte ihm „eine sonderbare schwüle Scheu ein", machte ihn seltsam beklommen, ließ ihn nicht schlafen und zwang ihn schließlich, es in stiller Nacht zu küssen. Eine „grauenhaft süße Empfindung" — Heine liebt diese Wortverbindung sehr — durchflutete da seine Seele, als „die beseligende Kälte jener Marmorlippen seinen Mund berührte". „Eine wunderbare Leidenschaft für marmorne Statuen hat sich seitdem in meiner Seele entwickelt".[2]) Der weitere Verlauf dieser Erzählung ist deshalb interessant, weil der Dichter diese seltsam anziehende Kraft auch — vielleicht sogar mehr noch — den Plastiken der Renaissance zuschreibt. Er hat die wunderbare Leidenschaft nämlich wiederempfunden und zwar vor der „Nacht" des Michelangelo, dessen „marmorne Kraftgestalten" er früher als Protest gegen den abgehärmten Katholizismus bezeichnet hatte.[3]) Die gewaltige Leibeskraft dieses Frauenbildes zeuge von der Kraft seines Schöpfers, mehr aber zieht ihn eine die ganze Gestalt umfließende, „ätherische Süßigßeit an . . ." „In diesen Marmor ist das ganze Traumreich gebannt mit allen seinen stillen Seligkeiten, eine zärtliche Ruhe wohnt in diesen schönen Gliedern, ein besänftigendes Mondlicht scheint durch ihre Adern zu rinnen. Oh wie gern möchte ich schlafen des ewigen Schlafes in den Armen dieser Nacht . . ."[4]) Eine doch sehr romantisch-moderne Interpretation eines als klassisch empfundenen Kunstwerkes! Als einzige Plastik des Klassizismus, die ihm einen ähnlichen Eindruck machte, erwähnt Heine die Venus des großen Canova im Palazzo Pitti[5]) mit ähnlichen Worten: „Ich denke oft

---

[1]) Heine, Bd. I S. 381 f.

[2]) Vgl. Heine, Bd. V S. 308—310. Vgl. auch V, 322: » . . . jene Rosnnfarbe, die auf mich einen unangenehmen Eindruck macht, auf mich, der ich vielmehr das Totenhafte und Marmorne liebe«, und Gespräche Houben S. 976: »Wirklich geliebt«, sagte der Dichter einmal zu mir, (Camilla Selden) »habe ich Tote oder Statuen«.

[3]) Heine, Bd. IV S. 265.

[4]) Heine, Bd. V S. 310.

[5]) Heine, Bd. II S. 400.

an diese Statue, zuweilen träumt mir, sie läge in meinen Armen und belebte sich allmählich und flüsterte endlich mit der Stimme Francescas". Wie wenig Heine im übrigen der moderne Klassizismus und seine Tendenzen zusagte, werden wir in seiner Kritik der David'schen Malerschule noch sehen. Von Winckelmann, Torwaldsen und Schadow[1]) sagt er kein Wort.

Von altrömischer Plastik erwähnt Heine nichts; ihre Büsten nimmt er mit den griechischen zusammen. Ohne genauere Unterscheidung spricht er in seiner Spätzeit öfters von antiken Basreliefs[2]) an denen ihn, — wie auch an den antiken Vasen[3]) — vor allem die Darstellungen des Dionysoskultus, der Bacchanalien interessierten. Wenn er vom Tanz als dem reinsten Ausdruck sensualistischen Heidentums spricht, kommt er gern auf diese Überreste antiker Kleinkunst zurück.

Von antiker Malerei berührt Heine außer den Vasenbildern nur die Wände von Herculanum, an denen ihn die aus Tierischem und Menschlichem gemischten Mißgebilde ergötzten, ein Ausdruck jenes uralten Humors, der sich auch in den Satyren und Centaurenstatuen der Griechen und Römer wiederfinde.[4])

Das Zeitalter der Malerei schlechthin war für Heine die Renaissance. Wir sahen bereits, wie er gerade in der Kunst dieser Epoche die Neugeburt des heiteren griechischen Geistes begrüßte. Außer dem Plastiker Michelangelo[5]) — über den Maler sagte er nichts Wesentliches[6]) — und dem kunstliebenden Medicäer Leo X, feiert er Tizian, den Maler der Venus[7]), des blühenden Fleisches und Giulio Romano, mit seinen lachenden Nymphen[8]) und Gestalten der Mythologie[9]) als die großen Protestanten gegen den christlich

---

[1]) Er referiert lediglich, daß Schadow ein Modell zu einer Statue des großen Friedrichs vollendet habe. Heine Bd. II S. 231 (1822).

[2]) Vgl. Heine, Bd. VII S. 379; IX, 453.

[3]) Heine, Bd. V S. 351. Zu Heines Studienzeit befand sich in Berlin bereits eine ziemlich große Zahl antiker Vasen. Vgl. A. Furtwängler: Die Berliner Vasensammlung, Berlin 1885, Seite 17. Kap. Geschichte der Sammlung.

[4]) Heine, Bd. IV S. 470. Vgl. IV, 261; VI, 128: ». . . so mahnt dergleichen an antike Wandbilder oder an die Fresken der Münchner Glyptothek und mancher italienischer Palazzos, wo in den Ausschnittecken der großen historischen Gemälde lauter possierliche Arabesken, lachende Götterspäße, Bacchanalien und Satyr-Idyllen angebracht sind«. X, 233. Ged.: »An die Mouche«.

»Gebrochen auf dem Boden liegen rings
Portale, Giebeldächer mit Skulpturen,
Wo Mensch und Tier vermischt, Centaur und Sphinx
Satyr, Chimäre — Fabelzeitfiguren«.

[5]) Heine, Bd. IV S. 265.

[6]) Heine, Bd. IV S. 510: »In seinen (des Franzosen Ingres) Gemälden findet man die heroische Kühnheit des Mieris und die feine Farbengebung des Michelangelo«, und IX, 197: ». . . war es vielmehr Michelangelo Buonarotti, der stürmische Titane, der wilde Donnergott des jüngsten Gerichtes . . .«.

[7]) Vgl. Heine, Bd. III S. 202. Außerdem IV, 455.

[8]) Heine, Bd. VI S. 493.

[9]) Heine, Bd. IV S. 294.

mittelalterlichen Spiritualismus. In novellistischen Zusammenhang setzt er den Venezianer Georgione mit dem Gemälde einer genuesischen Herzogin und einem Männerporträt über den Tizian. Auf seiner Italienreise war ihm diese Kunst aufgegangen. Auf San Marco lernte er „die Farbenwahrheit und die träumende Oberflächlichkeit der Venezianer", am Long Arno „die Formwahrheit und den tüchtigsten Geist der Florentiner",[1]) begreifen. An altflorentinischen Gemälden in einer Kirche zu Lucca bemerkt er außer einer Mischung von mittelalterlicher Strenge und lächelnder Lieblichkeit den heroischen Geist antiker Götterbilder.[2])

Raffael ließ sich nicht in das sensualistisch-protestierende Weltbild der Renaissance einfügen. Heine nennt ihn (1831) den größten Maler des Katholizismus, von dessen spiritualistischem Geist er ganz durchtränkt sei.[3]) Er lobte die architektonische Schönheit seiner Gruppierung wie er etwas später die Plastizität seiner Figuren rühmt,[4]) aber ebenso groß, ja seinen damaligen Kunstforderungen nach größer dünkte ihm ein anderer Maler jener Zeit, der Niederländer Jan Sten in seiner „göttlichen Heiterkeit". Er malte heiter und jubelnd die Religion der Freude, Licht und Lachen. Später jedoch gelang Heine zu einer hohen Einschätzung Raffaelscher Kunst, der Harmonie ihrer Konturen.[5]) Er nennt den großen Maler den ideellen Schönheitsengel,[6]) dessen wahres Vaterland das Traumland der Poesie sei,[7]) ein Genie, dem alles aus der Seele kam.[8]) Jedenfalls kam er über die christlich religiöse Malerei dazu, in den Kunstwerken der Renaissance einen von der strengen keuschen Idealität der griechischen Bildwerke verschiedenen, spiritualistisch schwärmerischen, aber mit heidnischer Gesundheit geschwängerten Stil zu sehen.[9])

Es war um 1840 in Frankreich der Renaissancestil der Epoche Franz I. herrschende Mode geworden und Heine hatte ihr gerne beigestimmt. Jene Zeit hat für ihn einen fast schauerlichen Zauber wie Traumerinnerungen. Die Art, wie sie die wiedererstandene Antike selbständig synthetisch zu verarbeiten verstand, hat für ihn einen ungemein originellen Reiz.[10]) Und er setzt sie hoch über den um 1800 geplagten Klassizismus des Jacques Louis David." Hier sehen wir nicht wie in der Davidschen Schule eine aben-

---

[1]) Heine, Bd. II S. 345.
[2]) Heine, Bd. III S. 46.
[3]) Heine, Bd. IV S. 480.
[4]) Heine, Bd. IV S. 261.
[5]) Heine, Bd. IX S. 197.
[6]) Heine, Bd. IX S. 197.
[7]) Heine, Bd. VI S. 178.
[8]) Heine, Bd. X S. 417.
[9]) Heine, Bd. X S. 512.
[10]) Heine Bd. IX S. 193.

teuerlich trockene Nachahmung der griechischen Plastik, sondern eine flüssige Verschmelzung derselben mit dem christlichen Spiritualismus." Und dann wieder eine ganz unantike, echt Heine'sche Anschauung: „In den Kunst- und Lebensanschauungen, die der Vermählung jener heterogensten Elemente ihr abenteuerliches Dasein verdanken, liegt ein so süßer melancholischer Witz, ein so ironischer Versöhnungskuß, ein blühender Übermut, ein elegantes Grauen, das uns unheimlich bezwingt, wir wissen nicht wie.

Den Klassizismus der David'schen Schule[1]) hatte Heine früher (1833) in Hinsicht auf seine historische Bedeutung günstiger beurteilt.[2]) J. L. David habe mit kühner und gewaltiger Hand die Kunst aus der tändelnden, parfümierten Schäferei des Rokoko herausgezogen, und sie in die ernsten Regionen des antiken Heldentums erhoben. Aber er war in dieser Reaktion bis zum äußersten gegangen und hatte einen „Terrorismus in die Malerei gebracht". Diese Nachahmung empfindet Heine immer mehr als nüchtern und trocken,[3]) als „das farbige Echo der republikanischen Tugendperiode"[4]) und er verurteilt die forcierte Begeisterung für das marmorne Modell, den abstrakten frostigen Verstandesrausch, die korrekte, strenge, schroffe Zeichnung, die trüben, harten, (wie Spartanersuppen) unverdaulichen Farben.

Heines Beschäftigung mit dem Schrifttum der Antike hatte sich — wie schon gezeigt wurde — in der Hauptsache auf Homer und Aristophanes beschränkt. Homer wird ihm zum Symbol, wie ihm die Bibel Symbol ist, und die Vorliebe für Homer leidet nicht unter seiner sich wandelnden Einschätzung der antiken Poesie. In der „Romantischen Schule" war der Gegensatz zwischen der antik-klassischen Kunst und der christlich-romantischen an der Poesie der Alten mit Homer als prägnantestes Beispiel durchgeführt, während die Plastik im gleichen Werk noch eine untergeordnete, ja negative Bedeutung für ihn hatte. Allmählich jedoch mußte die Poesie immer mehr hinter die Politik zurücktreten. „Die Kunstschöpfungen der Griechen", sagt er, im Vergleich mit dem Schaffen Goethes waren viel mehr Werke des ruhig besonnenen Bildners als Geburten der begeisterten Phantasie. Sie besaßen mehr harmonischen Formensinn als überschwellende Schöpfungsfülle, mehr gestaltende Begabnis als Einbildungskraft, mehr Kunst als Poesie".[5]) Deutlicher noch ist diese Auffassung ausgedrückt in den „Gedanken und Einfällen".[6]) Die Griechen waren große Künstler, nicht Dichter;

[1]) Von der Malerei des deutschen Klassizismus berührt Heine nur einmal die Fresken der Münchner Glyptothek, die ebenso wie antike Wandbilder oder italienische Fresken in den Ausschnittecken der großen historischen Gemälde lauter possierlicher Arabesken, lachende Götterspäße, Bacchanalien und Satyridyllen zeigen (VI, 138).

[2]) Heine, Bd. IV S. 507.
[3]) Heine, Bd. IX S. 193.
[4]) Heine, Bd. IX S. 326.
[5]) Heine, Bd. VII S. 455.
[6]) Heine, Bd. X S. 416.

sie hatten mehr Kunstsinn als Poesie. Shakespeares große Zehe enthält mehr Poesie als alle griechischen Poeten mit Ausnahme des Aristophanes. Heine begründet dies damit, daß sie gerade wegen der Identität von Leben und Poesie, die er ehemals besonders gerühmt hatte, keine so großen Dichter wie die Neuzeit haben könnten, „wo das Leben oft den Gegensatz der Poesie bildet". Man erinnere sich dagegen jener Stelle, wo er die Kunstblüte Athens eben aus dem engsten Zusammenhang mit Leben und Zeit erklärt und auf Aeschylos hingewiesen hatte,[1]) der die Perser mit derselben Wahrheit gedichtet, womit er bei Marathon gegen sie gefochten". Hatte er damals gerade eine Zeit der Kriegs- und Parteistürme, eine Zeit revolutionärer Ideen für die Entwicklung großer Kunst gedeihlich gehalten, so sagt er jetzt, Homers Werke ebenso wie die Shakespeares wären nie so groß und unvergänglich geworden, „wenn sie eine Zeit darzustellen gehabt hätten, wo eine Idee sich geltend machte z. B. im Beginne des aufkommenden Christentums zur Zeit der Reformation, zur Zeit der Revolution. Nie brachten sie eine geschichtliche Idee, sondern „nur die Wechselwirkungen von der menschlichen Natur und den äußeren Verhältnissen" und daher hätten sie beide „eine viel klarere Gestaltung und etwas Ewiges, Unwandelbares in ihren Entwicklungen, da das Menschliche immer dasselbe bleibt zu allen Zeiten".[2])

Heines erste noch unpersönliche Äusserungen über Homer verraten den Einfluß der Schule. Er nennt (1821) die Odyssee das beste Epos neben dem Nibelungenlied.[3]) Das „Lied von Ilion" verherrliche am schönsten das alte Thema vom Untergang einer Heldenwelt, das Grundton und Stoff der epischen Dichtungen aller Völker sei und nur, um ein Werk der Gegenwart mit dem höchsten Maßstab zu messen und auszuzeichnen, fügte er hinzu, die Ilias sei aber trotzdem nicht großartiger und schmerzlicher als des Franzosen Segur Geschichte des Rußlandzuges[4]) (1826). Er erwähnt (1822) die Stelle aus der Ilias die den Eindruck von Helenas Schönheit auf die Greise schildert,[5]) und jene (1826), in der Odysseus den toten Achill im Schattenreich besucht und dieser ihm sein Leid klagt, eine Episode, die Heine immer wieder, besonders unter den lebenssüchtigen Stimmungen im steten Angesicht des Todes anführt.[6]) Und wörtlich entnimmt er (1829) dem ersten Buch der Ilias die Schilderung der olympischen Götterversammlung,

[1]) Heine, Bd. VI S. 499–500.

[2]) Heine, Bd. X S. 415.

[3]) Heine, Bd. S. 23. Dennoch glaubt Heine darin das Aufblitzen des Subjektiven zu erkennen.

[4]) Heine, Bd. II S. 201/02: »Und jene Helden, die wir in der Ilias bewundert, wir finden sie wieder im Liede Ségur, wir sehen sie ratschlagen, zanken und kämpfen, wie einst vor dem skaischen Tore«.

[5]) Heine, Bd. II S. 249.

[6]) Heine. Bd. II S. 125. Vgl. VIII, 363 das Gedicht »der Epilog« und X, 238 das Gedicht »der Scheidende«.

die er dann unter dem Eintreten des blutigen Juden mit der Dornenkrone im Nebel zerrinnen läßt.[1]) Des hohen Geistes seiner Gestalten wegen gibt er um jene Zeit Dante den Ehrentitel des katholischen Homer. 1830 stellt er Homer und die Bibel als die beiden großen Bücher der Menschheit vergleichsweise nebeneinander.[2]) Die Bibel sei das reine Wort Gottes, ein Naturprodukt, ein Werk des über der menschlichen Individualität stehenden absoluten Geistes. In Homer dagegen sei „die Darstellung ein Produkt der Kunst und wenn auch der Stoff ebenso wie in der Bibel aus der Realität aufgegriffen ist, so gestaltet er sich doch zu einem poetischen Gebilde, gleichsam ungeschmolzen im Tiegel des menschlichen Geistes; er wird geläutert durch den geistigen Prozeß, welchen wir die Kunst nennen". Noch ein drittes nennt Heine in diesem Zusammenhang; das Werk Shakespeares. Er habe zuweilen, wie die Bibel die leibhaftige Wahrheit ohne Kunstgewand. Die Zukunft habe der Natur auf Augenblicke ihr Amt überlassen, um es dann wieder „in der plastischen Gestaltung und in der witzigen Verknüpfung des Dramas „umso stärker zu behaupten.[3]) „Shakespeare ist zu gleicher Zeit Jude und Grieche oder vielmehr beide Elemente, der Spiritualismus und die Kunst haben sich in ihm versöhnungsvoll durchdrungen und zu einem höheren Ganzen entfaltet". Drei Jahre später (1833) bringt Heine den griechischen Epiker und den britischen Dramatiker wieder unter dem Zeichen der Kunst zusammen, um sie Goethe an die Seite zu stellen. Ihnen allen ist eigen, daß sie auf die Vorliebe für bestimmte Einzelheiten und Hauptgestalten verzichteten und so zu einer wunderbaren Vollendung der kleinsten Figuren gelangten.[4])

Als Heine die Begriffe Kunst und Sensualismus ineinander übergehen ließ, erhielt auch das Buch der Kunst, eben Homer eine neue und stärkere Geltung. „Das magische Buch", das in den Zeiten der Renaissance die Sehnsucht nach dem Hellenentum in Deutschland hervorzauberte,[5]) „hieß Homeros und dieser war der große Höllenzwang, welcher den Faust und so viele seiner Zeitgenossen köderte und verführte". Die „Revolte der realistischen, sensualistischen Lebenslust gegen die spiritualistisch altkatholische Askese „brach zuerst bei jenen Humanisten aus, dadurch, daß sie griechische Kunst und Wissenschaft kennen lernten", daß sie den

[1]) Heine, Bd. III S. 37. Weitere Stellen aus dem Homer führt Heine an: II, 90: »Ja, es war ein lehrreiches Beispiel, das du uns gabst edler Sohn des Laertes, königlicher Dulder Odysseus! Du, der Meister des Wortes, der in der Kunst des Sprechens alle Sterblichen übertrafest! Jedem wußtest du Rede zu stehen, und du sprachest ebenso gern wie siegreich — nur an einen klebrichten Thersites wolltest du kein Wort verlieren, einen solchen Wicht hieltest du keiner Gegenrede wert, und als er dich schmähte, hast du ihn schweigend geprügelt . . .«. Vgl. auch VI, 449; X, 416.

[2]) Heine, Bd. VI S. 373.

[3]) Heine, Bd. VI S. 373.

[4]) Vgl. Heine, Bd. IV S. 302, vgl. dazu IX, 273 und X, 435.

[5]) Vgl. Heine Bd. VII S. 451.

Homer lasen".[1]) Da die gleiche Zeit aber in der neuen Bibelübersetzung auch die Wiedergeburt des judäischen Geistes zur Folge hatte, so traten zu Anfang des 16. Jahrhunderts „die beiden großen Bücher der Menschheit, die sich vor einem Jahrhundert so feindlich befehdet und wie kampfmüde während des ganzen Mittelalters vom Schauplatz zurückgezogen hatten, der Homer und die Bibel wieder öffentlich in die Schranken". Heine entnimmt den „Liedern des ambrosischen Homers"[2]) das heitere, griechische Bild seines Faustballets.[3]) Gegen Ende seines Lebens aber greift er, halb Ursache, halb Folge des Umschwungs seines ganzen Denkens nach dem „heiligen Buch" als der Quelle des Heils".[4]) „Ich, der ich ehemals den Homer zu zitieren pflegte, ich zitiere jetzt die Bibel (1854)".[5])

Die wiederholte Nebeneinanderstellung von Homer und Goethe in Heines Schriften berechtigen uns, seine ästhetische Wertung des deutschen Klassikers an dieser Stelle zu bringen, zumal da sie den antiken Geist vorwiegend in seinem objektiv gestaltenden epischen Schaffen sieht und seine Lyrik, die der Dichter vor allem andern schätzte, theoretisch ziemlich außer Acht läßt. Im übrigen betreffen seine Urteile über den „Griechen Goethe" fast alle dessen Gesamtbild und so ist das Wesentlichste über Goethes Persönlichkeit (auch die künstlerische) bereits im ersten Teil dieser Darstellung gesagt. Die sehr zahlreichen Erwähnungen des Goetheschen Kunstwerkes lassen sich dahin zusammenfassen, daß Heine es gesund, d. h. naiv-objektiv,[6]) einheitlich — in sich vollendet[7]) plastisch nennt. Diese Plastizität, er rühmt sie schon 1820, als er Goethe und Schlegel noch unter diesem Zeichen vereinen konnte — erscheint Heine bald als das wichtigste Charakteristikum der Goetheschen Werke, so sehr, daß er diese weit öfter als mit den Dichtungen der Antike mit wirklicher Plastik, mit den Marmorgestalten der Griechen vergleicht.[8]) Die Helena des zweiten Faust-Teils,[9]) „ein wunderbar vollendetes griechisches Marmorbild" inmitten einer „allegorischen und labyrinthischen Wildnis", sie „ist die kostbarste Statue, welche jemals das Goethe'sche Atelier verlassen und man sollte kaum glauben, daß eine Greisenhand sie

[1]) Vgl. Heine VII 451: Von der neueren Poesie der sensualistischen Renaissance nennt Heine nur den Ariost, d. h. die lebenstrunkene Heiterkeit seiner Gedichte, sonst erwähnt er Ariost nur als Romantiker (IV, 265).
[2]) Heine, Bd. VIII S. 171.
[3]) Heine, Bd. VII S. 430.
[4]) Heine, Bd. VIII S. 277–278, 280.
[5]) Heine, Bd. VIII S. 280.
[6]) Heine, Bd. II S. 80, vgl. II, 338; VI, 330; II, 257; III, 179.
[7]) Heine, Bd. IV S. 302.
[8]) Heine, Bd. II S. 77; VI, 367; IV, 298; VI, 330.
[9]) Heine, Bd. VII S. 455.

gemeißelt. Sie ist aber auch vielmehr ein Werk des ruhig besonnenen Bildners als eine Geburt der begeisterten Phantasie, welch letztere bei Goethe nie mit besonderer Stärke hervorbrach, bei ihm ebenso wenig wie bei seinen Lehrmeistern und Wahlverwandten, ich möchte fast sagen, bei seinen Landsleuten, den Griechen". Im einzelnen zieht Heine keine Parallele zwischen Goethe und antiken Künstlern (außer Homer) zwischen einem bestimmten Goethe'schen und einem bestimmten Kunstwerke der Antike.

Über die griechische Tragödie hat Heine schon früh seine theoretischen Ansichten niedergelegt und diese auch später kaum geändert — er beschäftigt sich allerdings auch nur mehr selten mit ihr. Ihren Hauptzweck sieht er (1821)[1]) darin, „merkwürdige Begebenheiten vorzuführen" oder „das Spiel bestimmter Leidenschaften durchschauen zu lassen". Dagegen konnten sie der Charakterzeichnung, die den Hauptzweck des modernen Theaters darstellt, füglich entbehren, da ihre Helden meistens bekannte Heroen, Götter und dergleichen stehende Charaktere waren. Das ging hervor aus der Entstehung ihres Theaters. Priester und Epiker hatten lange schon voraus die Konturen der Heldencharaktere dem Dramatiker vorgezeichnet.[2]) Shakespeare habe zuerst das Griechische mit dem Modernen im Drama vereint, Goethe als erster „das Signal zur bloßen Charakterschilderung gegeben" (Tasso). — Weiterhin befaßt sich Heine in der gleichen Abhandlung mit dem Schicksalsbegriff der antiken Tragödie. Er geht davon aus,[3]) wie verstimmend (häufig) die Wirkung des modernen Theaters trotz aller erdenkbaren Vorzüge sei. Man vermisse eine „Einheit des Gefühls", man frage sich, warum der Tugendhafte untergeht, die gute Absicht verderblich wirken, die Unschuld leiden müßte. Dann fährt Heine fort: „Die Griechen fühlten wohl die Notwendigkeit, dieses qualvolle Warum in der Tragödie zu erdrücken, und sie ersannen das Fatum. Wo nun aus der beklommenen Brust ein schweres Warum hervorstieg, kam gleich der ernste Chorus, zeigte mit dem Finger nach oben, nach einer höheren Weltordnung, nach einem Urratschluß der Notwendigkeit, dem sich sogar die Götter beugen. So war die geistige Ergänzungssucht des Menschen befriedigt und es gab jetzt noch eine unsichtbare Einheit: „Einheit des Gefühls". Die Schicksalstragödie der neuesten Zeit hatte in gleichem Gefühl das Fatum nachgebildet, aber Heine läßt es dahin gestellt sein, „ob sie überhaupt Ähnlichkeit mit dem griechischen Urbild hatte". Jedenfalls sei die alte Schicksalsidee eine sehr traurige Aushilfe, ein unerquickliches, schädliches Surrogat", vor allem aber für die neue Zeit ganz unvereinbar mit der durch das Christentum ausgebildeten Morallehre von der himmlischen Liebe und Gerechtigkeit. Viele

[1]) Vgl. Heine, Bd. X S. 35.

[2]) Heine, Bd. X. S. 35.

[3]) Heine: »Kunst und Philosophie, das Bild und der Begriff, wurden ers durch die Griechen von einander getrennt. Die Verschmelzung derselben in der Relgion ging beiden voran«. Gedanken und Einfälle. Bd. X S. 404.

Jahre später (1839),[1]) bei der Besprechung des Macbeth, den die Kritik mit Vorliebe mit der antiken Schicksalstragödie verglich, spricht Heine über die Schicksalsidee bei Shakespeare. Sie sei von der Idee des Schicksals bei den Alten ebenso verschieden, „wie die wahrsagenden Frauen, die kronenverheißend in der alten nordischen Legende dem Macbeth begegnen" von der „Hexenschwesterschaft in Shakespeares Tragödie". Shakespeare hatte „die altheidnischen Schicksalsgöttinnen und ihren ehrwürdigen Zaubersegen ins Christliche übersetzt", hatte sie — das Motiv der Verteufelung — zu Dienerinnen des Bösen gemacht, die mit ihren betörenden Sprüchen Unheil und Verderben säen. Der Untergang des Helden ist „daher nicht etwas vorausbestimmt Notwendiges, etwas starr Unabwendbares wie das alte Fatum,[2]) sondern er ist nur die Folge jener Lockungen der Hölle, die das Menschenherz mit den feinsten Netzen zu umschlingen weiß: Macbeth unterliegt der Macht des Satans, dem Urbösen".

Von Shakespeares Dramen gibt Heine noch in „Troilus und Cressida" Gelegenheit auf das griechische Drama zurückzugreifen in einem Vergleich der verschiedenen Darstellung der alten Heroenwelt.[3]) „Während die klassischen Dichter der Griechen nach erhabendster Verklärung der Wirklichkeit streben und sich zur Idealität emporschwingen, dringt der moderne Tragiker mehr in die Tiefe der Dinge" . . . Während jene ebenso „wie die antiken Bildhauer" nur nach Schönheit und Adel rangen, richtete Shakespeare sein Augenmerk zunächst auf Wahrheit und Inhalt". Seine an die verdrießlichste Karikatur zustreifende Meisterschaft der Charakteristik entkleidet die Helden alle ihres Glanzes. Die Kritiker, die das Stück nach den Prinzipien des Aristoteles beurteilen, fanden zu wenig Ernst und Pathos darin, um es eine Tragödie zu nennen und doch war es ihnen umgekehrt für die Komödie zu glutvoll, das Wort zu erhaben. Heine selbst rechnet es mit seiner „jauchzenden Bitterkeit", seiner „weltverhöhnenden Ironie zu den Tragödien, nach jener umfassenden Definition, die er einst auf der Schule gehört: Diejenigen Stücke, worin nicht der heitere Geist Thalias, sondern die Schwermut Melpomenes[4]) atmet, gehören ins Gebiet der Tragödie.

Mit den drei großen Tragikern Griechenlands beschäftigt sich Heine nur mittelbar in der Polemik gegen A. W. Schlegel, der die französischen Klassiker dadurch herabzusetzen suchte, daß er sie mit den alten Griechen verglich, der stets die Gegenwart mit

---

[1]) Heine, Bd. VI S. 258.

[2]) Vgl. Heine, Bd. VIII S. 398.

[3]) Vgl. Heine, Bd. VI S. 207—209.

[4]) Heine, Bd. VI S. 209: »Es ist weit eher die tragische Göttin, welche überall in diesem Stücke sichtbar wird, nur daß sie hier einmal lustig tun und Spaß machen möchte. . . Und es ist, als sähen wir Melpomene auf einem Grisettenball den Chahut tanzen, freches Gelächter auf den bleichen Lippen und den Tod im Herzen«.

dem Maßstab der Vergangenheit, den Racine an Euripides, Euripides selbst an dem älteren Sophokles oder Aeschylos maß, „sodaß er immer mit dem Lorbeerzweig eines älteren Dichters den Rücken der jüngeren zu geißeln pflegte".[1]) Und nun legt Heine das Verhältnis der alten Tragiker untereinander fest. Aeschylos und Sophokles waren „trunken von dem griechischen Mittelalter", der „Götter-, Helden- und Königsperiode". Euripides dagegen war der Dichter einer neuen Zeit, er näherte sich der bürgerlichen Tragödie, er vertrat „das moderne, demokratische, protestantische Element" und zog sich dadurch „die Feindschaft des ritterschaftlichen und olympischen katholischen Aristophanes" zu. Denn dieser, der Parodist des Euripides und Sokrates, der zwar selbst die Götter verspottete. aber doch die Philosophie, die den Olymp stürzen wollte, den Rationalismus, das moderne Leben bekämpfte, er stand auf einem Standpunkt, der dem der modernen romantischen Schule sehr ähnlich war. Trotzdem faßt Heine nur zu Aristophanes, den ihm im Künstlerischen nahe verwandten Satiriker eine persönliche Zuneigung, die er weder für die Person noch für die Werke der Tragiker aufzubringen vermochte.[2]) Noch weniger allerdings gelingt ihm das bei den nachahmenden Schöpfungen der großen Franzosen des 17. Jahrhunderts.

Als Heine 1833 Racine, dessen Tragödien er ein Jahr früher „poetische Gärten[3]) mit sublim langweiligen Einheiten,[4]) pathetischen Marmorgestalten, gemessenen Abgängen und frostig strengem Zuschnitt" genannt hatte, gegen August W. Schlegel verteidigte, da meinte er vor allem den Mann der französischen Poesie, der das Mittelalter — in Corneille noch ist es lebendig — überwunden hatte und das Organ einer neuen Gesellschaft war. Er bekennt: „Ob Euripides ein größerer Dichter ist als Racine, das weiß ich nicht" (und das interessierte ihn auch nicht). „Aber ich weiß, daß Letzterer eine lebendige Quelle von Liebe und Ehrgefühl war und mit seinem Tranke ein ganzes Volk berauscht und entzückt und begeistert hat".[5]) Schlegel aber habe auch „nichts geahnt von der unendlichen Anmut, dem süßen Schmerz, dem tiefen Reiz, welcher darin lag, daß Racine seine neuen französischen Helden mit antiken Gewändern kostümierte und zu dem Interesse einer modernen Leidenschaft noch das Interessante einer geistreichen Maskerade mischte und er sei tölpelhaft genug gewesen, jene Vermutung für bare Münze zu nehmen, die Griechen von Versailles nach den Griechen von Athen zu beurteilen und die Phädra des Racine mit

---

[1]) Vgl. Heine, Bd. IV S. 322–323.

[2]) Er erwähnt beiläufig: Aeschylus. Heine, Bd. IV S. 500; V, 201. Sophokles IX, 203 und 395. Shakespeares Cordelia nennt Heine eine moderne Antigone, die an Innigkeit die antike Schwester noch übertrifft«. VI, 265.

[3]) Heine, Bd. IV S. 42. Er vergleicht sie mit Le Nôtres »grüner Tragödie«.

[4]) Vgl. Heine, Bd. VI S. 146 ff.

[5]) Heine, Bd. IV S. 322.

der Phädra des Euripides zu vergleichen". Vier Jahre später lautet Heines Urteil schon wesentlich anders: „Diese französischen Tragödiendichter sind emanzipierte Sklaven, die immer noch ein Stück der alten klassischen Kette mit sich herumschleppen; ein feines Ohr hört bei jedem ihrer Tritte noch immer ein Geklirre, wie zur Zeit der Herrschaft Agamemnons und Talmas".[1]) Nochmals eine — sehr theoretische — Einschränkung: „Ich bin weit davon entfernt, die ältere französische Tragödie unbedingt zu verlassen. Ich ehre Corneille und liebe Racine. Sie haben Meisterwerke geliefert, die auf ewigen Postamenten stehen bleiben im Tempel der Kunst. Aber für das Theater ist ihre Zeit vorüber" . . . .[2]) Im gleichen Jahre aber spricht er von den gespreizten Einheiten und Künstlichkeiten, die in der klassischen Tragödie allein herrschen, später von ihrem regelmäßigen Zuschnitt, ihrem Etikettenmaß, ihrer höfischen Kälte, ihrem Sprödetum und ihrer Keuschheit, dann von der Langweile, die sie ausdünsten, von einem antiken Schlaftrunk.[3]) Er höhnt auch das „Truthahnpathos der unnatürlichsten Alexandriner,[4]) den parfumierten Quark der französischen Verse.

Von klassizistischen Werken, die einen antiken Stoff behandeln oder sich antiken Formen nähern, sagt Heine fast nichts. An Goethes Iphigenie sieht er (1820)[5]) wie in Faust, in Hermann und Dorothea und den Liedern die reinen Umrisse des plastischen Dichters, an Schillers „Braut von Messina" rühmt er (1828)[6]) „die Politur, die Glätte, die Feile", die „Klythämnestra" eines Michael Beer lehnt er (1828) ab[7]) als jugendlich unreifes Werk, das nur von „jenen Auserlesenen, die Grillparzers „Sappho"[8]) als das höchste Muster dieser griechischen Gattung anstaunen, bewundert würde".

Unvergleichlich mehr als die antiken Tragödien zogen Heine die Komödien des Aristophanes an. Als er 1825[9]) „die Vögel" gelesen hatte, nannte er das Urteil Schlegels, der dieses Stück einen lustig-barocken Spaß genannt hatte, seicht und sieht selbst in diesem Gedicht einen „tiefen ernsten Sinn", „eine ungeheure Weltanschauung: ich sehe darin den göttertrotzenden Wahnsinn der Menschen, eine echte Tragödie, umso tragischer, da jener Wahnsinn am Ende siegt und glücklich beharrt in dem Wahne, daß

---

[1]) Heine, Bd. VI S. 128.

[2]) Auch den traditionell pathetischen Darstellungsstil des Théâtre français lehnt Heine schroff ab (V, 349),

[3]) Vgl. Heine, Bd. IX S. 269 f.

[4]) Heine, Bd. IX S. 325, vgl. X, 484.

[5]) Heine, Bd. X S. 15.

[6]) Heine, Bd. II S. 459.

[7]) Heine, Bd. X S. 56.

[8]) Über »den Schwanengesang der Sappho des Herrn Grillparzer in Wien« hatte er sich 1820 schon einmal lustig gemacht. — Über Grillparzer äußert er sich im allgemeinen nicht ablehnend.

[9]) Hirth, Briefwechsel Bd. 1 S. 388.

seine Luftstadt wirklich existiere und daß er die Götter bezwungen und alles erlangt habe, selbst den Besitz der allgewaltigen herrlichen Basileia". Und dann liebt Heine das unendlich Poetische dieses Werkes, das niemand — die „plumpvossische Übersetzung" lehnt er ab — zu übertragen vermöchte, „jene unendlich schmelzende und himmelstürmende kecke Vögelchöre, jene nachtigalljubelnde, berauschende Siegeslieder des Wahnsinns". Diese tragische Auffassung des Aristophanes behält Heine bei: „Die grauenhaftesten Bilder des menschlichen Wahnsinns zeigt uns Aristophanes nur im lachenden Spiegel des Witzes" schreibt er (1826), um die Verbindung des Pathetischen mit dem Komischen, ohne die das fatal ernsthafte Leben nicht zu ertragen wäre, zu beweisen".[1]) Ausführlicher äußert er sich dann in den Angriffen gegen Platen (1829),[2]) der es „mit all seiner blühenden Welkheit, seinem Überfluß an Geistesmangel, seiner Einbildung ohne Einbildungskraft, forciert ohne Force, pikiert ohne pikant zu sein, eine trockene Wasserseele, ein trister Freudenjunge", versucht hatte, in seinem „König Oedipus" „den gewaltigsten, phantasiereichsten und witzigsten Dichter der jugendlichen Griechenwelt" nachzuahmen. Aber in des Grafen Werk zeige sich[3]) „keine Spur von einer tiefen Weltvernichtungsidee, die jedem aristophanischen Lustspiel zu Grunde liegt und die darin wie ein phantastisch ironischer Zauberbaum emporschießt mit blühendem Gedankenschmuck, singenden Nachtigallnestern und kletternden Affen". Statt einer „solchen Idee mit dem Todesjubel und dem Zerstörungsfeuerwerk, das dazu gehört" bestand Platens einzige Idee[4]) nur „in geringfügig literarischen Händeln, der arme Graf konnte nur einige Äußerlichkeiten des Aristophanes nachahmen, nämlich die feinen Verse[5]) und die groben Worte". Während Heine hier Platens Nachahmung der Alten sowie an zahlreichen Stellen seine Vorliebe für die Metrik verhöhnt und ihm jede natürliche Begabung[6]) und Poesie abspricht, nennt er ihn später (1847) einmal gesprächsweise[7]) „einen bedeutenden, wenn auch innerlichst kalten Dichter", einen „Dichter im griechischen Sinne, dessen Poesie nicht im Gemüte, sondern in einem inneren musikalischen Sinn bestand, in einem mathematischen Sinn für Musik."

In der „Romantischen Schule" (1833) spricht Heine dann über den üblichen Vergleich der Literaturkomödien Ludwig Tiecks, die er an und für sich „zu den außerordentlichsten Erscheinungen

---

[1]) Heine, Bd. II S. 158 (Mit Goethe und Shakespeare bringt er hier Aristophanes).

[2]) Heine, Bd. II S. 463.

[3]) Heine, Bd. II S. 464.

[4]) Ebenso war es auch in der »Verhängnisvollen Gabel«, die bei den Literatoren und Schulleuten deshalb Anklang fand, weil sie dem klassischen Aristophanes nachgeahmt war«. (II, 448).

[5]) Heine, Bd. II S. 435/36; II, 449/50.

[6]) Heine, Bd. II S. 283, 450, 455.

[7]) Houben, Gespräche S. 531.

unserer Literatur" zählt, mit den Lustspielen des griechischen Satirikers.[1]) Aber sie unterscheiden sich von diesen, „fast ebenso wie eine sophokleische Tragödie sich von einer shakespearschen unterscheidet". Die antike Komödie nämlich hatte „ganz den einheitlichen Zuschnitt, den strengen Gang und die zierlichst ausgebildete metrische Sprache der antiken Tragödie, als deren Parodie sie gelten konnte". Die Tieckschen Satiren dagegen seien ganz wie Shakespeares Tragödien, eine Form, die Tieck den „buntscheckig-bizarren, venezianisch-phantastischen Märchen-Komödien des Gozzi" entlehnt hatte. Auch Aristophanes hatte eine übernatürliche, märchenhaft willkürliche Welt dargestellt, aber er tat es „um uns seine tiefsinnigsten Weltanschauungen zu offenbaren",[2]) „wie in den „Vögeln" das wahnsinnigste Treiben der Menschen .... in den possierlichsten Fratzen dargestellt ist". Darum eben ist Aristophanes so groß, weil seine Weltansicht so groß war, weil sie größer, ja tragischer war als die der Tragiker selbst, weil seine Komödien wirklich „scherzende Tragödien" waren, denn z. B. Paistheteros wird nicht am Ende des Stückes, wie etwa ein moderner Dichter tun würde, in seiner lächerlichen Nichtigkeit dargestellt, sondern vielmehr er gewinnt die Basileia, die schöne wundermächtige Basileia, er steigt mit dieser himmlischen Gemahlin empor in seine Luftstadt, die Götter sind gezwungen, sich seinem Willen zu fügen, die Narrheit feiert ihre Vermählung mit der Macht und das Stück schließt mit jubelnden Hymenäen. Gibt es für einen vernünftigen Menschen etwas grauenhaft Tragischeres als dieser „Narrensieg und Narrentriumph!" So weit jedoch versteigen sich „die deutschen Aristophanesse" nicht. Sie enthielten sich jeder höheren Weltanschauung, schwiegen über alle politischen und religiösen Verhältnisse und beschränken sich auf das von Aristophanes in den Fröschen behandelte Thema der Literatur- und Theatersatire. — Mit Molière[3]) und Cervantes hat der griechische Satiriker gemein, und das mache sie alle so groß, daß sie „nicht bloß temporelle Zufälligkeiten, sondern das Ewig-Lächerliche, die Urschwächen der Menschheit persiflierten". (1834).

Im Schlußwort zu „Shakespeares Mädchen und Frauen" (1839) übersetzt Heine eine Stelle aus einer Schrift des Herrn Guizot[4]) als das Beste und Scharfsinnigste was über Shakespeares Komödien gesagt wurde. Der Franzose stellte diese den Komödien des Aristophanes und Molière gegenüber und sagt von diesen beiden, daß sie immer der Realität gedient hätten, daß die Laster und Torheiten ihrer Mitbürger, überhaupt die Natur und das Leben der Menschen ihre poetische Laune entzündet und erhalten habe. Ihre

---

[1]) Heine, IV S. 330.

[2]) Heine, IV S. 331.

[3]) Sein »Tartüff«, sagt Heine, ist gegen die Idee des Christentums, gegen den Spiritualismus gerichtet. V, 147. Vgl. IV, 328—329.

[4]) Heine, Bd. VI S. 318.

Komödie sei daher aus der Welt, die den Poeten umgibt, entsprungen und schmiege sich viel enger als die Tragödie an die äußeren Tatsachen der Wirklichkeit an. Ganz anders sei es bei Shakespeare. Das Wesen seiner Komödie bestehe nach Heines bestätigenden Worten „in der bunten Schmetterlingslaune womit sie von Blume zu Blume dahingaukelt, selten den Boden der Wirklichkeit berührend".[1]) Und er fügt hinzu: „Nur im Gegensatz zu der realistischen Komödie der Alten und der Franzosen läßt sich von der Shakespearischen Komödie etwas Bestimmtes aussagen.

Im letzten Kapitel des Wintermärchens Deutschland (1844)[2]) spielt Heine dieselbe Leier, die einst sein „Vater ließ ertönen, der selige Herr Aristophanes, der Liebling der Kamönen", nennt dessen „Frösche" vortrefflich und die „Vögel" als „das Beste von Vaters Dramen". Man hat Heine schon zu Lebzeiten oft mit dem griechischen Satiriker verglichen. Brandes[3]) hat darüber ausführlicher gehandelt und Heine alle Aristophanischen Haupteigenschaften zugesprochen: „den Witz, die Wildheit, die Einbildungskraft, die schmelzende Lyrik und die Schamlosigkeit, alles in den Formen der Grazien". Seine (vorwiegend politische) Satire ist ebenso persönlich, seine Behandlung geschlechtlicher Dinge ebenso offen, wie bei Aristophanes. Und dessen zauberhaft übernatürliche Welt entspricht das Unwirkliche der Heineschen Traumbilder.[4])

Im Athen des Aristophanes hatte volle Bühnenfreiheit geherrscht.[5]) An seine Zeit denkt Heine wohl auch vor allem, wenn er das griechische Theater jene Kunst nennt, „welche von dem Hellenischen Geist oft als Tribüne benützt wurde[6]) um von da herab das Leben zu predigen gegen den abtötenden Judäismus". Die Kirche aber, in der alten, unversöhnlichen Abneigung des Judäismus gegen das Theater, in jener Feindschaft zwischen den heterogenen Weltanschauungen, deren eine dem dürren Boden Judäas, deren andere dem blühenden Griechenland entsproß,[7]) „die Kirche verfolgte in den Schauspielern die Organe des Griechentums und diese Verfolgung traf nicht selten auch die Dichter die ihre Begeisterung nur von Apollo herleiteten und den proskribierten Heidengöttern eine Zuflucht sicherten im Lande der Poesie". Die unleidlichsten Feinde der neuen Kirche seien die Schauspieler gewesen

---

[1]) Heine, Bd. VIII S. 319.

[2]) Heine, Bd. VII S. 410.

[3]) Brandes Georg: Die Literatur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen. Das junge Deutschland. 1924. Seite 424 ff.

[4]) Was Heine dem Aristophanes im einzelnen nachgebildet hat, darüber im nächsten Abschnitt.

[5]) Vgl. Heine, Bd. X S. 60.

[6]) Den modernen Dichtern macht Heine den Vorwurf, sie hätten »ganz und gar vergessen, welchen ungeheueren Einfluß das Theater auf die Volkssitten ausübt«. X, 44.

[7]) Heine, Bd. VI S. 185–186.

und die Acta Sanctorum erzählten oft, wie die Histrionen auf den Theatern in Rom sich dazu hergaben, zur Lust des heidnischen Pöbels die Lebensart und Mysterien der Nazarener zu parodieren. — Über das Theater der Römer sagt Heine 1826[1]) einmal in stark verächtlichem Sinn: es hätten dort „Elefanten auf dem Seile getanzt und große Sprünge gemacht; weiter aber konnte es der Mensch nicht bringen" und das römische Theater ging unter wie das römische Reich.

Daß Heine von antiker Lyrik außerordentlich wenig, kaum ihre wichtigsten Namen kannte und in seinen Schriften erwartete, wurde schon in dem Abschnitt Beschäftigung mit der Antike gezeigt. Eine wiederholte, wenn auch nicht besonders charakterisierende Erwähnung erfahren nur drei Römer, der Satiriker Horaz, der Geschichtsschreiber Tacitus und der Satiriker Petron, die damit zugleich auch die gesamte Literatur mit Ausnahme der bereits gestreiften historischen (Cäsar, Cornelius Neppos, Sallust, Livius, Tacitus) das alte Rom vertreten müssen. Denn zu seinem großen Epiker Virgil findet er kein Verhältnis,[2]) die beiden Dramatiker Terenz und Plautus werden nicht einmal genannt und über den sensualisten Ovid,[3]) den Dichter der Mythologie, fällt kein kritisches Wort. — Den Dichter Horaz stellt er einmal (gegenüber Freiligrath) als lyrisches Wertmaß auf,[4]) den Menschen Horaz denkt er sich als genießerischen bürgerlich-fetten, nicht sehr heroischen Mann von Welt. Bedeutsamer sind Heines Äußerungen über den römischen Satiriker. Früher hatte Heine einmal niedergeschrieben, die Römer seien außer den größten Helden auch die größten Satiriker gewesen und sie waren es, wenn sie an Rom dachten, während sie die Handlungen ihrer Genossen beurteilten. Tacitus sei der grausamste Meister in dieser Satire, „eben weil er die Größe Roms und die Kleinheit der Menschen am tiefsten gefühlt . . . Recht in seinem Elemente ist er jedesmal, wenn er berichten kann, was die maliziösen Zungen auf dem Forum über irgend eine imperiale Schandtat räsonnierten; recht ingrimmig glücklich ist er, wenn er irgend eine senatorische Blamage, etwa eine verfehlte Schmeichelei, zu erzählen hat".[5]) Einmal vergleicht er Platens Gedichte mit denen Petrons.[6]) „Bei diesem ist schroffe, antike, plastisch-heidnische Offenheit: Graf Platen hingegen, trotz seinem Pochen auf Klassizität behandelt seinen Gegenstand vielmehr romantisch, verschleiert, sehnsüchtig, pfäffisch, ich muß hinzusetzen: heuchlerisch". Die Bücher des Petron oder des Apulejus sind ihm

[1]) Heine, Bd. II S. 106.

[2]) 1833 nennt er seine Gestalten einmal plastisch (IV, 261).

[3]) Vgl. Bd. VIII S. 412 und VI, 229.

[4]) Heine, Bd. VII S. 357—358. Vgl. auch II, 299.

[5]) Heine, Bd. II S. 335. IV, 254 bringt Heine die Vermutung, Tacitus habe in seiner Germania durch seine Apologie der Deutschen eine indirekte Satire seiner Landsleute bringen wollen.

[6]) Heine, Bd. II S. 453.

später (1833) Zeugnisse des grauenhaften römischen Materialismus. Er nennt sie pièces justicatives des Christentums.[1]) „Nach dem Gastmahl eines Trimalcion bedurfte man einer Hungerkur gleich dem Christentum". Fünf Jahre darauf heißt er in einem Briefe an Gutzkow unter dem Bekenntnis zum l'art pour l'art das Satirikon des Petron und die römischen Elegien Goethes Meisterwerke, in deren Geist seine „Neuen Gedichte" für die Wenigen, die Kenner und vornehme Geister, geschrieben seien.[2]) Sein früheres Urteil hatte er damit nicht aufgehoben. Die Verallgemeinerung dieses Geistes im altem Rom war es gerade, die zur Entartung und zum Ende der Antike geführt hatte. Als Heine 1847 Mussets „Deux nuits d'èxcès"[3]) heftig ablehnte, da nannte er es ein Ding, das dem bedenklichen Genre angehört, das man sich bei geheimen Verschleißern schmutziger Ware verschaffen könne, „ein Büchlein, das Kaiser Tiber auf Capri jedenfalls in seine Handbibliothek aufgenommen hätte".

Der Begriff Musik der Antike wäre Heine wohl widersinnig vorgekommen; denn in der Musik sah er die letzte spiritualistische Kunst der Neuzeit. Umgekehrt aber ist ihm ihre Schwesterkunst, der Tanz, stärkster Ausdruck des antiken Sensualismus, das Symbol heidnisch heiliger Lebensfreude.[4]) Und gerade deshalb lehnt er die modernen Erscheinungsformen des Tanzes, das künstliche, unnatürliche, große, klassische Ballett der Pariser Oper ebenso ab wie das ruchlos entartete „das Edle und Heilige" verhöhnende Tanzen des Pariser Pöbels.[5])

Im Tanz offenbarte sich Heine das Apollinische wie das Dionysische der Antike.

„Ja der Tanz in allen Zeiten
War ein frommer Akt des Glaubens
Um den Altar drehte heilig
Sich der priesterliche Reigen".[6])

„Tanz und Posituren" der schönen Helena und ihres Gefolges im heiter seligen griechischen Phantasiebild des Faustballetts sind „im Einklang mit der Umgebung gemessen, keusch und feierlich".[7]) Anders aber tanzt Mephistophela, die, „einen Thyrsus und eine Handtrommel ergreifend, als Bacchantin in den ausgelassensten Po-

[1]) Heine, Bd. IV S. 256.

[2]) Hirth, Brw. Bd. II S. 241.

[3]) Houben, Gespräche S. 545.

[4]) Heine, Bd. IX S. 213/14.

[5]) Heine, Bd. IX S. 217. Vgl. IX, 217 18: ». . . begreift jetzt jene unaussprechlichen Tänze, welche eine getanzte Persiflage, nicht bloß die geschlechtlichen Beziehungen verspotten, sondern auch die bürgerlichen, sondern auch alles, was gut und schön ist, sondern auch jede Art von Begeisterung, die Vaterlandsliebe, die Treue, den Glauben, die Familiengefühle, den Heroismus, die Gottheit«. Vgl. VI, 209.

[6]) Heine, Bd. VII S. 243.

[7]) Heine, Bd. VII S. 431.

situren einherspringt. Die Jungfrauen der Helena erfaßt das Beispiel dieser Lust, sie reißen die Rosen und Myrthen von ihren Häuptern, winden Weinlaub in die entfesselten Locken, und mit flatternden Haaren und geschwungenen Thyrsen taumeln sie ebenfalls dahin als Bacchantinnen. Die Jünglinge bewaffnen sich alsbald mit Schild und Speer, vertreiben die göttlich rasenden Mädchen, und tanzen in Scheinkämpfen eine jener kriegerischen Pantomimen, welche von den alten Autoren so wohlgefällig beschrieben sind".

Heine liebt den Tanz als das schaubar gewordene Ausdrucksvermögen der menschlichen Seele und zugleich als Rest uralten lebenserfüllten Heidentums. In Erlebnissen, Bildern, Träumen und zuletzt in seinen beiden großen Tanzpoemen spielt der Tanz und zwar der als antik empfundene Tanz in seinen verschiedensten Abarten eine bedeutende Rolle.

In „bräutlichen Tänzen" tanzen die Nymphen des Apennins die reine Sinnenseligkeit ferner Götterzeiten,[1]) so wie er sie in der „Diana" (1. Tableau) „antike Tänze" vollführen läßt, „halb scherzhaft, halb feierlich, als wollten sie Probe halten zu einem Tempelfest".[2]) Im Banne des Dionysos tanzte die kleine Laurence griechische Tragödie; voll Ungestüm und Wildheit wirft sie ihr Haupt zurück[3]) „in der frevelhaft kühnen Weise jener Bacchantinnen, die wir auf den Reliefs der antiken Vasen mit Erstaunen betrachten. Ihr Tanz hatte etwas trunken Willenloses, etwas finster Unabwendbares, etwas Fatalistisches, sie tanzte dann wie das Schicksal. Oder waren es Fragmente einer uralten verschollenen Pantomime?" Sie beugt sich mit lauerndem Ohr zur Erde, als hörte sie aus ihr eine Stimme, sie zittert, wendet sich ab, gibt sich den tollsten ausgelassensten Sprüngen hin, lauscht wieder, wird rot und blaß, erstarrt, wäscht Blut von den Händen. Sie tanzt die Geheimnisse des Dionysos.

Eine gefeierte Tänzerin scheint ihm, „ganz den Charakter jener Elementargeister zu tragen, die wir uns immer tanzend denken und von deren gewaltigen Tanzweisen das Volk so viel Wunderliches fabelt . . . , zu dem altheidnisch übermütigen Lustreiz des Nixen- und Elfentums gesellten sich noch die melancholisch wollüstigen Schauer, das dunkelsüße Grausen des mittelalterlichen Gespensterglaubens".[4]) Und wieder anders ist der „Cancan eines vierschrötigen Bürgers, plump wie ein antiker Silenustanz, den man bei den Dionysien tanzte".[5])

Feierlich in der Trunkenheit des Todes tanzen die dreihundert Spartaner, nackt, mit Blumen bekränzt an den Thermopylen.[6]) Wild

---

[1]) Heine, Bd. II S. 404.
[2]) Heine, Bd. VIII S. 405.
[3]) Heine, Bd. V S. 351.
[4]) Heine, Bd. IX S. 213/214.
[5]) Heine, Bd. VIII S. 257/58.
[6]) Heine, Bd. VI S. 474.

und gewaltig tanzt die Freiheit auf den Schlachtfeldern von Marengo, den üppigen Brauttanz.[1]) — In ewiger Schönheit aber tanzten die Musen und tanzten die Götter. Diana tanzt „ihren göttlich edelsten Tanz",[2]) dann mit ihrem Ritter „einen Zweikampf der trunkensten Lebenslust"[3]) und mit einer Art Allegorie des Mittelalters — Faust und Diana sind beide voller Allegorik und romantischen Zauberwesens — den Zweikampf „griechisch-heidnischer Götterlust mit der germanisch-spiritualistischen Haustugend".[4]) Der Schluß des Tanzpoems „Diana" endlich zeigt die Allmacht des Tanzes. Was Apoll und seiner Leier nicht gelungen, den toten Ritter wieder zum Leben zu erwecken, das gelingt Bacchus und seinem Gefolge rasendster Bacchanten.[5]) „Es erfaßt eine allmächtige Begeisterung den Gott der Lebenslust, er zerschlägt fast das Tamburin". Und davon erwacht der Ritter und nach einem Trunk von der Hand des Gottes beginnt er die verwegensten und berauschendsten Tänze zu tanzen", an denen schließlich alle Bewohner des Venusberges begeistert teilnehmen.

So hält Heine es für wesentlich, daß die „christliche Kirche, die alle Künste in ihren Schoß aufgenommen und benutzt hat, dennoch mit der Tanzkunst nichts anzufangen wußte und sie verwarf und verdammte".[6]) Die alten Götter, an deren Tempeldienst der Tanz gemahnte, waren Teufel geworden. Ein besonders wirksames Mittel der Menschenverführung war der Tanz, die Erregung der Sinnlichkeit. Der Teufel wurde so geradezu zum Schutzpatron des Tanzes. In den Erläuterungen zum Faustballett führt er diesen Punkt weiter aus. Wenn Heine seinen Faust und die Göttin Diana nicht gelesen oder angehört, sondern getanzt haben wollte, so verfolgte er damit die bewußte Absicht, auch durch die Form gegen die christliche Weltanschauung zu polemisieren.[7])

---

[1]) Heine, Bd. II S. 352.
[2]) Heine, Bd. VIII S. 409.
[3]) Heine, Bd. VIII S. 407.
[4]) Heine, Bd. VIII S. 409.
[5]) Heine, Bd. VIII S. 413.
[6]) Heine, Bd. IX S. 213.
[7]) Strich, Mythologie Bd. II S. 417.

IV. DIE ANTIKE IN HEINES DICHTUNG.

Als Heine am 10. April 1823 sich über Immermanns Elegien äußern mußte und „recht sehr vieles“ daran auszusetzen hatte, da gestand er dem Verfasser,[1]) er selbst habe in seinem ganzen Leben nicht sechs Zeilen in ihrer antiken Versart zustande bringen können, und zwar, so begründet er es: „teils, weil das Nachahmen des Antiken meinem innersten Wesen widerstrebt, teils, weil ich zu strenge Forderungen an den deutschen Hexameter und Pentameter mache und teils, weil ich zur Verfertigung desselben zu unbeholfen bin“. Was den ersten Punkt betrifft, so hat Heine sich in seinem jederlei Nachbildung ablehnenden Originalitätsdrang[2]) auch in seinem weiteren ganzen Leben — das mag hier schon vorausgeschickt sein — mit keiner über rein stoffliche Parallelen hinausgehenden Nachahmung, keiner Übersetzung, keiner Erneuerung eines antiken Werkes befaßt. Die Erkenntnis, daß seine Natur dem widerstrebte, mochte er aus der Enttäuschung über jenes Jugendwerk, in dem er sich wirklich an antike Prinzipien angelehnt hatte, die Tragödie „Almansor“ gewonnen haben. Man hat seinen allerersten, noch in die Schul- und Universitätsjahre fallenden dichterischen Versuchen „Deutschland“ (1815), „Wünnebergiade, ein Heldenlied“ (1819) einzelne wörtliche und stoffliche, nicht aber formale Anklänge an die Römeroden des Horaz nachgewiesen,[3]) die jedoch kaum beabsichtigt waren und ebenso wenig zu bedeuten haben wie die Gedichte selbst. In seiner Tragödie nun, wo er „romantischen Geist mit streng plastischer Form“[4]) verbinden wollte, hatte er sich „ganz an den Comment des Aristoteles gehalten und seine Mensur in Hinsicht des Ortes, der Zeit und der Handlung

[1]) Hirth, Brw. Bd. I S. 212.

[2]) Hirth, Brw. Bd. I S. 160. Heine schreibt an F. A. Brockhaus, dem er das Manuskript seiner ersten Gedichtsammlung schickt: ». . . daß Sie wenigstens der ersten Hälfte dieser Gedichte die strengste Originalität nicht absprechen werden. Dieses letztere, welches heutzutage schon etwas wert ist, mußten mir auch die zähesten Kunstrichter zugestehen, vorzüglich mein Meister A. W. v. Schlegel . . .«.

[3]) Vgl. Moritz Schuster: Horaz und Heine. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte. Enthalten im: Programm des K. K. Staats-Obergymnasiums zu Wiener-Neustadt am Schlusse des Schuljahres 1915/16. Wiener Neustadt, 1916. Auch die für spätere Gedichte festgestellten Anklänge an Horaz beschränken sich auf ziemlich belanglose Gleichheiten oder Ähnlichkeiten im Sprachlichen.

[4]) Hirth, Brw. Bd. I S. 166.

gewissenhaft angenommen[1]), hatte fast nie mehr als vier Personen zugleich auftreten lassen, während der Dialog „fast so preziös geglättet und gerundet" war wie in Racines „Phèdre" oder in der „Zaire"[2]). Nicht zur eigenen Freude hatte er am fertigen Werk den Einfluß der klassischen französischen Tragödie bemerkt, die er sonst bewundert hatte, wenngleich er ihre Metrik von Jugend auf haßte.[3]) Den „Almansor" hatte er in fünffüßigen Jamben geschrieben, die ihm als das einzig mögliche Versmaß für das Drama erschienen[4]). Das Ganze war, wie er selbst richtig erkannte, keine Tragödie geworden, sondern ein poetisches, romantisches Gebilde, das zwar „der eitle Autor, der Enthusiast für Poesie" lobte, der Kritiker Heine aber verwarf. Dramatisch hat er sich von da an nicht mehr versucht, wohl aber strebte er auch weiterhin nach Plastizität von Form und Gestalten, ohne sie aber auch nur einmal im Sinne seiner kunsttheoretischen Forderungen zu erreichen. Heine hat keine große klassische Form, keine einzige klar umrissene Gestalt geschaffen.

Von einem einzigen Versuch, sich mit dem Versmaße Homers zu befreunden, berichtet Heines Bruder Max,[5]) der eine große Vorliebe für das klassische Metrum besaß und mit großer Leichtigkeit deutsche Distichen zu bilden wußte, aus dem Herbst 1823. Auf seine Veranlassung und unter dem Hinweis auf Goethes Elegie brachte Heine ein in Hexametern verfaßtes Gedicht „Trost für Dido" und las es vor. Als jedoch der auf seine kleine Fertigkeit stolze Primaner einen nur fünffüßigen Vers darin entdeckte und damit wichtig tat, habe der Dichter das Papier zerrissen. Einige Tage darauf habe ihm dann geträumt, der unglückliche Hexameter habe unter Jammern und Drohen seinen sechsten Fuß gefordert. „Er berief sich auf sein urklassisches Recht und verließ mich unter schrecklichen Gebärden, nur mit der Bedingung, daß ich nie wieder im Leben mich an einem Hexameter vergreifen wollte". Und Heine hat dieses Versprechen auch wirklich gehalten. Daß er „zu unbeholfen" war, den klassischen Vers zu bilden, damit war es

---

[1]) Hirth, Brw. Bd. I S. 157.

[2]) Hirth, Brw. I S. 166.

[3]) Vgl. Heine, Bd. X S. 484 85: »Aber gar das andere Buch, das die Definitionen von der Poesie . . . und überhaupt die ganze Metrik der Franzosen enthielt, welch ein schrecklicher Alp! Ich kenne auch jetzt nichts Abgeschmackteres als das metrische System der französischen Poesie. . . Der französische Hexameter, dieses gereimte Rülpsen, ist mir wahrhaft eine Abscheu. . . Ich hätte für Frankreich sterben können, aber französische Verse machen — nimmermehr!«

[4]) Hirth, Brw. Bd. I S. 166. . . An Friedr. Steinmann, 4. Februar 1821: »Vielleicht liegts an den vierfüßigen Trochäen, die mir überall unausstehlich sind in einem Drama. Vielleicht aus Vorurteil, nur den fünffüßigen Jambus lasse ich dort gelten«. Vgl. auch Houben, Gespräche Seite 26. Heine hatte 1820 Jean Baptist Rousseau seine Tragödie »Almansor« vorgelesen und gab ihm zugleich manche gute, ihm durch die Praxis klar gewordene Lehre über die mögliche Formausbildung des fünffüßigen Jambus«.

[5]) Houben, Gespräche S. 56/67.

ihm selbst sicherlich nicht ernst. Denn gerade in jenen Jahren hatte er ein außerordentliches Interesse für Metrik und glaubte darin auch wirklich etwas zu leisten,[1]) nachdem er die Vorlesungen wie auch persönliche Unterweisungen A. W. Schlegels[2]) mit zähem Eifer in sich aufgenommen hatte. Metrik aber hieß ihm mehr als Versmaß, sie war ihm gleichbedeutend mit innerer Form. Auch die Form solle produktiv sein und jeder Gedanke eines Gedichts verlange auch die ihm ganz eigentümliche Form, sagte Heine einmal.[3]) Die Form steht über dem Stoff und an ihr hat er stets gearbeitet und gefeilt.[4]) Die große Form als Primäres, als Zwang, ließ er nie gelten; dafür hatte er kein Verständnis. „Worin bei den Alten der eigentliche Witz liegt, das habe ich bis jetzt nicht herausbringen können". Dann kommt er auf moderne Nachbildungen zu sprechen: „Die antiken Versmaße sagen mir für die deutsche Sprache gar nicht zu, z. B. der Hexameter". Sie mögen noch so gut und richtig gebaut sein, sie gefielen ihm doch nicht; nur einige Ausnahmen gäbe es „und das sind gerade nicht die besten", z. B. Goethes

---

[1]) Houben, Gespräche S. 62: »Ich habe überhaupt nichts los, als die Metrik«. (Ber. Eduard Wedekinds.)

[2]) Houben, Gespräche S. 68. (Strodtmanns Bericht nach Wedekinds Tagebuch): »Ein Lieblingsthema, auf das er bei jeder Gelegenheit zurückkam, war die Metrik und die Theorie der Dichtkunst, mit welcher er sich schon in Bonn unter Schlegels Anleitung auf das ernsthafteste beschäftigt hatte . . .« »Fürwahr« sagte Heine einmal, »die Metrik ist rasend schwer; es gibt vielleicht sechs oder sieben Männer in Deutschland, die ihr Wesen verstehen. Schlegel hat mich hineingeführt — der ist ein Koloß«. Auch S. 22 (Ber. Friedr. Steinmanns): »Da er (Heine) mit A. W. Schlegel in nähere Bekanntschaft . . . getreten war, so übergab er diesem das Manuskript (seiner) Gedichte) zur Durchsicht; willig übernahm dieser dieselbe und erklärte ihm offen, was er da wieder auszusetzen habe; er deutete seine Erinnerungen durch Bleistiftstriche in der Handschrift an, und als Heine also dieselben wieder erhielt, hatte er keine andere Beschäftigung, als alle die kleinen Mängel . . . auszumerzen und zu bessern . . . stundenlang brütete er über die Änderung eines Verses . . .«. Vgl. Hirth, Brw. Bd. I S. 153. (Heine an Friedr. von Beughem. 15. Juli 1820. ». . . wegen der vielen Veränderungen, die ich auf Schlegels Rat gemacht habe . . . « und Hirth, Brw. I, 160 (an F. A. Brockhaus, den 7. November 1820): » . . . mein Meister A. W. von Schlegel, welcher meine Gedichte mehrmals kritisch durchhechelte, manche Auswüchse derselben hübsch ausmerzte . . .«.

[3]) Houben, Gespräche S. 69 (Strodtmanns Ber. nach Wedekinds Tagebuch). Vgl. auch S. 73 (Ber. Ed. Wedekinds): ». . . er (Heine) besitzt, wie überhaupt, einen feinen Sinn für alles, was zur inneren Form gehört . . .«.

[4]) Houben, Gespräche S. 359. (Ber. Friedr. Pechs): » . . . daß ich . . . einmal meinte, er müsse diese köstlichen Verse nur so aus dem Ärmel geschüttelt haben. Da kam ich aber schön an; er erwiderte mir mit einem Seitenblick tiefster Verachtung: Ja, wenn Sie es nur wüßten, wie ich oft Tage, ja wochenlang an einem einzigen Verse herumgefeilt habe!« Vgl. S. 513 (Ber. Ed. Greniers): ». . . Ich glaube, er war es in der Tat — (ein Wortkrämer) wenigstens im Sinne eines literarischen Juwelenkrämers. Die Worte zogen ihn magnetisch an und blendeten ihn«. Vgl. S. 656. (Ber. Hildebrandts) 1840: »Dabei aber gings an ein Feilen, das stundenlang währte und wobei ich ihm vice cotis diente . . . indem er mich über Klang, Tonfall, Klarheit usw. befragte. Dabei ward dann jedes Präsens und Imperfektum genau erwogen, jedes veraltete und ungewöhnliche gemerzt, jedes un-

römische Elegien. Von Gedichten, bei denen die antike Form ihm zusagte, nennt Heine dann „einige Oden Klopstocks, den Zürcher See z. B. und die Oden an Ebert und Giesecke".

Um diese Zeit (1824—1825) trug Heine sich mit der Konzeption der Nordseebilder mit ihren Gestalten aus der griechischen Mythologie, zu denen ihn die Lektüre des Homer angeregt hatte. Einem Freunde gegenüber sprach er sich aus, „daß er über die Form, in welcher er den Gegenstand dieser Gedichte habe darstellen wollen, lange nicht mit sich habe einig werden können".[1]) Und schließlich entnahm er sie nicht Homer oder sonst einem antiken Autor, sondern dem Meere selbst, ein „ungewohnt schaukelndes Metrum".[2]) Für die Literaten beruft er sich darauf, daß Tieck und Robert diese Form, wenn nicht geschaffen, so doch bekannt gemacht hatten.[3]) Karl Hessel[4]) spricht von den „ganz freien Pindarischen Rhythmen der Nordseebilder" und sagt, Heine hätten die den Hymnen Pindars nachgebildeten Goetheschen Dichtungen wie „Mahomets Gesang", „der Wanderer" u. a. vorgeschwebt. Paul Remer aber, hat gezeigt, wie Heines freie Rhythmen, wiewohl durch Goethe angeregt, nichts mehr mit dem antiken Dichter zu tun haben, sondern nichts anderes, als altgermanische Akzentverse waren, die bisher nur noch im Volkslied weitergelebt hatten und nun von Heine, der ja vom Volksliede herkam, zum ersten Mal wieder in die deutsche Dichtung aufgenommen wurden.[5]) Die Rhythmik der Nordseebilder ist die Rhythmik des Meeres . . . dieses bunte Durcheinander aller erdenklichen Metren, dieses ab und auf und auf und ab von Vers zu Vers, von Sinnpause zu Sinnpause — es ist in der Tat, als werfe man den Blick hinaus auf das Meer

---

nütze Adjektiv weggeschnitten, hier und da auch wohl Nachlässigkeiten hineinkorrigiert«. Vgl. S. 743 (Ber. Adolf Stahrs und Fanny Lewalds 1850): »Ich (Heine) bin wirklich sehr gewissenhaft im Arbeiten gewesen, ich habe gearbeitet, ordentlich gearbeitet an meinen Versen«. Vgl. auch Strich, Heines Werke, Einleitung S. 17.

[1]) Houben, Gespräche S. 74.

[2]) Hirth, Brw. Bd. I S. 147.

[3]) Hirth, Brw. Bd. I S. 393.

[4]) Karl Hessel: Die metrische Form in Heines Dichtungen. Aufsatz in der Zeitschrift für den deutschen Unterricht, herausgegeben von Dr. Otto Lyon, 3. Jahrgang. Leipzig. 1889 S. 67 und 65.

[5]) Paul Remer: Die freie Rhythmik in H. H. Nordseebildern. Diss. Heidelberg, 1889. S. 7—8: »Der Versrhythmus ist in buntem Wechsel jambisch, trochaisch, anapästisch, daktylisch, ja es gibt eine ganze Reihe von Versen, deren Rhythmus sich überhaupt nicht der antiken Nomenklatur fügt, so mannigfaltig diese doch in ihren Bezeichnungen ist, für den Bau des Verses sind allein die Hebungen maßgebend; die Senkungen sind beliebig und können entweder ganz fehlen oder andererseits das erlaubte Maß ihrer Silbenzahl überschreiten. Man kann von den freien Rhythmen der Nordseebilder von keiner metrisch, nur von einer rhythmisch gebundenen Sprache reden, soweit überhaupt die Bezeichnung »gebunden« passen will.

mit seiner ewig wechselnden Wellenbewegung".[1]) Diese Rhythmik war aber zugleich eine echt Heinesche in dem Grade, wie Heine selbst sich dem Element des Meeres nahe verwandt fühlte.[2]) Denn zum Wesentlichsten seiner Dichtung überhaupt, und das war für seine Zeit etwas absolut Neues, gehört es, daß sie „ihre Sendung darin sah, den Augenblick, den flüchtigen, bewegten festzuhalten,[3]) bunt wechselnde, stimmungsmäßige, augenblickliche Eindrücke „impressionistisch" zu schildern. So ist sein Rhythmus nicht der klassische, welcher der Zeit ein dauerndes Maß gibt, und nicht der romantische, der ihren unendlichen Schwung zum Ausdruck bringt, sondern er trägt von Augenblick zu Augenblick. Walter Brecht hat einmal darauf hingewiesen[4]) wie Heines modernes Künstler- und Menschentum am stärksten unter der jagenden Eindrucksfolge der Reise zur Geltung kam und seine typischen Werke eigentlich lauter „Reisebilder" seien. Hier eben offenbart sich am deutlichsten und fruchtbarsten der neue Glaube an die Zeit, an das Gegenwärtige und Augenblickliche, der andererseits aber die Gestaltung einer großen klassischen von Ewigkeitsgehalt erfüllten Form wie auch klar umrissener zeitlosener Gestalten geradezu unmöglich machte, wie es sich auch wirklich am Werke Heines und seiner Generation erwies.

Kehren wir wieder zu den Nordseebildern mit ihren Akzentversen zurück! Wie nun diese freieste, variabelste, schmiegsamste, malerischste aller Formen sich zur Form Homers „ihrem absoluten Gleichmaß, ihrer linearen Stetigkeit und plastisch losgelösten, für sich selbst bestehenden Gestalt"[5]) verhält, genau so groß ist in diesen Gedichten der Kontrast, zwischen der „reinen, ruhenden, schmerz- und lustlosen Anschauung der Welt" des großen Epikers zur modern reflektierenden, persönlich bewegten, bald leidenschaftlich erregten, bald nonchalant nachlässigen Darstellung Heines. Das gilt für jedes seiner Werke, das sich mit antiken Elementen berührt. Heine hat kein Epos geschrieben — der Grund dafür ergibt sich aus dem bereits Gesagten — er war und blieb Lyriker, Dichter der Liebe, des Schmerzes, der Sehnsucht, der Klage und Anklage und nie kam er zu der „klaren, fest umrissenen, begrenzten und gemessenen Schau", wie sie der Lyrik des reifen Goethe eigen wurde.[6])

In das Jahr 1828 fallen die Angriffe auf Platen. Wir sahen bereits, wie der Spott auf den Künstler Platen dessen „silbenmäßigen Verdiensten", der metrischen Technik galt. Und Heine als „ein unklassischer romantischer Dichter", wie er sich dabei

---

[1]) Paul Remer: Die freie Rhythmik in Heinrich Heines Nordseebildern S. 31.

[2]) Hirth, Brw. Bd. I S. 330: »Das Meer ist mir ein wahlverwandtes Element«.

[3]) Strich, Klassik und Romantik. S. 391 und 391/92.

[4]) Walter Brecht: Heine, Platen, Immermann. Germanistische Forschungen, Wien, 1925.

[5]) Strich, Dichtung und Zivilisation, 1928. München S. 87.

[6]) Strich, Dichtung und Zivilisation, 1928. München S. 87.

nennt, will „nicht einsehen, daß die Füße in der Dichtkunst die Hauptsache seien", und daß ein gebildetes Gemüt nur durch eine gebildete Form angesprochen werde, einer Form, die man „nur von den Griechen lernen könne und von neueren Dichtern, die griechisch streben, griechisch fühlen und in solcher Weise ihre Gefühle an den Mann bringen".[1]) Es begann jene Periode in Heines Schaffen, in der die reine Dichtung zurücktrat zugunsten der Prosa; denn diese hielt der Vorkämpfer einer neuen, realen, politischen Zeit damals für die einzig mögliche Ausdrucksform des modernen Schriftstellers.[2]) Sobald er sich aber, in den 40er Jahren, von der politischen Entwicklung zur Demokratie, zum Republikanismus mit Abscheu abwandte, kehrte er, abgestoßen von dem Gequake eines republikanischen Froschgezüchtes, auch wieder zu seinen Nachti-

---

[1]) Heine, Bd. II S. 436.

[2]) Hirth, Brw. I S. 421/22 (An Wilh. Müller, 7. Juni 1826): »Die Prosa nimmt mich auf in ihre weiten Arme, und Sie werden in den nächsten Bänden der »Reisebilder« viel prosaisch Tolles, Herbes, Verletzendes und Zürnendes lesen; absonderlich Polemisches. Es ist eine gar zu schlechte Zeit, und wer die Kraft und den freien Mut besitzt, hat auch zugleich die Verpflichtung, ernsthaft in den Kampf zu gehen gegen das Schlechte, das sich so aufbläht, und gegen das Mittelmäßige, das sich so breit macht, so unerträglich breit«. S. 551 (An J. G. Droysen, 6. September 1829): »Sagen Sie ihm, es zöge mich wieder nach Italien; ich hätte zuletzt alle Liebeskraft vergeblich vergeudet, vergeudet an den berechnenden Verstand, an die leibhaftige, schön gerundete Prosa, mein Herz sei jetzt leer, mein Kopf dumpf und nur die Nase noch voll Orangenduft«. — Heine III, S. 249 (Vorrede zur 2. Auflage des »Buches der Lieder« 1837): »Diese neue Ausgabe des Buches der Lieder kann ich dem überrheinischen Publikum nicht zuschicken, ohne sie mit freundlichen Grüßen in ehrlichster Prosa zu begleiten. Ich weiß nicht, welches wunderliche Gefühl mich davon abhält, dergleichen Vorworte, wie es bei Gedichtsammlungen üblich ist, in schönen Rhythmen zu versifizieren. Seit einiger Zeit sträube sich etwas in mir gegen alle gebundene Rede, und wie ich höre, regt sich bei manchen Zeitgenossen eine ähnliche Abneigung«. — Gespräche S. 296 (Theodor Mundt an G. Kühne, Paris 1837): »Es wird Dir interessant sein, zu hören, daß Heine auch über die Prosa schreiben wird und daß ihm der Anbau derselben als das Wichtigste in unserer Zeit erscheint«. — Hirth, Brw. Bd. I S. 300 (An G. F. Kühne, 11. Oktober 1839): »Ich habe überhaupt nicht viel Vertrauen mehr zu meiner Poesie — nämlich zur versifizierten. Mein Lebensalter, und vielleicht unsere Zeit, ist den Versen nicht mehr günstig und verlangt Prosa«. — Vgl. Heine III, 255 (Vorrede zur 3. Auflage des Buches der Lieder, 1839): »Das hätte ich alles sehr gut in guter Prosa sagen können. Wenn man aber die alten Gedichte wieder durchliest, . . . dann überschleicht einen unversehens die klingende Gewohnheit des Reims und Silbenfalls und siehe, es sind Verse, womit ich die dritte Auflage des Buches der Lieder eröffne. O Phöbus Apollo, sind diese Verse schlecht, so wirst du mir gern verzeihen. Denn du bist ein allwissender Gott, und du weißt sehr gut, warum ich mich seit so vielen Jahren nicht mehr vorzugsweise mit Maß und Gleichklang der Wörter beschäftigen konnte . . . Du weißt, warum die Flamme, die einst in brillanten Feuerwerkspielen die Welt ergötzte, plötzlich zu weit ernsteren Bränden verwendet werden mußte. . . Du weißt, warum sie jetzt in schweigender Glut mein Herz verzehrt. . . Du verstehst mich, großer schöner Gott, der du ebenfalls die goldene Leier zuweilen vertauschtest mit dem starken Bogen und den tödlichen Pfeilen . . .«.

gallenliedern, zur reinen Poesie zurück.[1]) Er fürchtete, sagte Laube,[2]) die Nüchternheit der Republik, in der die Gegensätze untergehen mußten, die er für seinen poetischen Witz, ja für seine Poesie brauchte. Er fürchtete die schrecklich tugendhafte Prosa.

Als „Protest gegen die Plebiscita der Tagestribunen", gegen die Charakterhelden, die neuen Helden des Republikanismus[3]) schreibt Heine das letzte freie Waldlied der Romantik,[4]) den „Atta Troll" und „das Wintermärchen Deutschland", beide im persönlich satirischen Geiste des Aristophanes, auf den Heine sich hier selbst beruft. Die Verbindung politischer Satire und anmutigster Poesie bei Aristophanes mußte ihn gerade zu jener Zeit besonders anziehen, sodaß er, man kann sagen, zum ersten und einzigen Male, „versucht, ein bischen nachzuahmen". So bildet er dem Schlusse der von ihm besonders geschätzten „Vögel", der Hochzeit des Paisteterios und der Basileia, das 26. Kapitel des Wintermärchens, die Vermählung des Dichters mit der Göttin Hammonia nach. Und auch im „Atta Troll" findet sich in der Rede des Bären gegen die Menschenrechte und seiner Berufung auf die älteren Rechte des Bären eine Parallele zu der Rede der aristophanischen Vögel, in der sie beweisen, daß ihr Reich das älteste auf Erden sei. In beiden Dichtungen jedoch besteht keine formelle Angleichung an das antike Vorbild. Brandes[5]) hat schon besonders betont, wie Heine nicht einmal den Versuch gemacht, sich die aristophanische Dichtungsform, die den Nachahmern Platens und Prutz als das Wichtigste erschien, ebenso wenig wie eine andere anzueignen.

Die großen und reichen Gedichtsammlungen, die nun, da Heines dichterische Kraft wieder frei war von den Fesseln der Tagesinteressen, außer den beiden Tanzpoemen, ans Licht gelangten, erhalten eine bescheidene Anzahl von Gedichten, deren Inhalt aus der Stoffwelt der Antike stammt oder auf einen antiken Autor zurückgeführt werden kann. So behandelt die „Frühlingsfeier"[6]) (1844) ein Motiv aus der 15. Idylle des Theokrit (Adonisfest), die Heine vielleicht aus Mörickes (1840 erschienenen) Übersetzung gekannt hat. Das dort beibehaltene antike Versmaß hat er für die Neudichtung nicht angewandt. Das einzige, was an diesem, trotz des rein antiken Stoffes echt heinisch empfundenen Gedichtes — man denke nur an die Motive der „traurigen Lust", des „wunderschönen,

[1]) Gespräche, Houben, S. 429.

[2]) Gespräche, Houben, S. 563.

[3]) Heine, Bd. VII S. 219.

[4]) Hirth, Brw. Bd. II S. 414 und Heine VII, 316 (Kap. 27) (das letzte von »Atta Troll«)

[5]) A. a. O. S.

[6]) Heine, Bd. VII S. 106.

blassen und toten Jünglingsbildes“[1]) — noch an Antikes erinnern könnte, wäre der Refrain „Adonis, Adonis“. Der Stoff des Gedichtes „Psyche“[2]) geht auf Apulejus' Erzählung von „Amor und Psyche“ zurück. Ob Heine ihn aus dieser Quelle geschöpft hat, ist fraglich. Unmittelbarer ist vielleicht die Darstellung der beiden Zwillingsbrüder Schlaf und Tod (dieser mit der gesenkten Fackel) in dem Gedicht „Morphine“[3]) aus Homer entnommen. (Ilias 16. 454 f, 671 ff, 681 ff.) In den letzten Gedichten des Todkranken „Epilog“[4]) und „Der Scheidende“[5]) schlägt die aufflackernde Lebenssehnsucht noch einmal die oft zitierte Antwort des im Schattenreich weilenden Achill an Odysseus als Grundthema an. Mag man die Helena des Faustballetts, die schönste Frau der Poesie, noch als heitere Gestalt der homerischen Frühlingswelt gelten lassen, die Helena jener zwei dem Tanzpoem (1847) vorangestellten Strophen hat nichts mehr von diesem Geist. Sie ist ein dem Grab entstiegenes Zauberwesen, eine Tote, die den Lebenden die Seele aussaugt, ein weltlicher Vampyr des späten Mittelalters.[6]) Für „Rampsenit“[7]) hat Herodot — Heine gibt ihn selbst als Quelle an — den Vorwurf geliefert: die Ausführung mit der Pointe von der bestohlenen Königstochter ist wieder ganz Heine. Weiterhin hat er für den „Jehuda ben Halevy“[8]) bei Plutarch stoffliche Motive entlehnt, das Kästchen des Darius, Thais und die Vernichtung von Persepolis. Für die Apollo-Daphne[9])-Strophe des gleichen Gedichtes wie für die dreistrophige „Mythologie“[10]) und schließlich für alle die zahlreichen, über das gesamte Werk des Dichters zerstreuten Szenen aus der antiken Götter Verwandlungen, kommt als letzte Quelle Ovid in Betracht; der Geist der Heineschen Darstellung aber ist auch hier wieder ganz unklassisch, modern und stark parodistisch empfunden. Ein Beweisstück für diese Umprägung alter Motive ist seine Darstellung der drei Parzen[11]). An Stelle der alten Schicksalsgöttinnen drei häßliche alte Frauen in einem seltsam realistischen Genrebild, unter Einwirkung des Märchen-

---

[1]) Vgl. Heine, Bd. I S. 434: ». . . saßen mir gegenüber zwei Jünglinge, schön und blaß wie Marmorbilder, der eine mehr dem Adonis, der andere mehr dem Apollo ähnlich«.

[2]) Heine, Bd. VII S. 119/20.

[3]) Heine, Bd. X S. 223.

[4]) Heine, Bd. VIII S. 363.

[5]) Heine, Bd. X S. 238.

[6]) Vgl. Heine, Bd. V S. 189: »Die heiligen Vampyre des Mittelalters haben uns soviel Lebensblut ausgesaugt«. Und Heine VII, 107 das Gedicht »Beschwörung«.

[7]) Heine, Bd. VIII S. 208 und 15.

[8]) Heine, Bd. VIII S. 169.

[9]) Die Sage erwähnt Heine noch zweimal. IV, 437 und VIII, 41.

[10]) Heine, Bd. VIII S. 118: Zeus als Liebhaber der Leda, Alkmene, Semele Danae, Kallisto, Io, Leto, Europa etc. (VIII, 399) öfter genannt, z. B. IV, 310; X, 282. Die einzelnen Geliebten erwähnt Heine sehr oft, meist in ironisch-zynischem Sinne.

[11]) Heine, Bd. VIII S. 326.

motivs von den drei alten Spinnerinnen gezeichnet; darin gellt plötzlich der verzweiflungsvolle Aufschrei des gemarterten Dichters nach seines Schicksals Vollendung.

Am deutlichsten zeigt sich Heines Verhältnis zur Stoffwelt der Antike in seiner Verwendung der griechischen Mythologie. Wir hörten bereits, wie er in ihren Göttergestalten die Symbole antiker Lebensheiterkeit, hellenischer Sinnenfreude und in ihrem Untergang, in der Umwandlung des Pantheismus zum Pandämonismus den endgültigen Sieg der spiritualistisch-nazarenischen Weltanschauung sah und diesen Umwandlungsprozeß in einer Reihe von Schriften behandelte. Und in dieser Auffassung, in der Verbindung mit der ihnen feindlichen Macht des Christentums spielen sie auch in seiner Dichtung eine wichtige Rolle. Nicht den in ewiger Heiterkeit auf dem Olymp Thronenden zollt er Liebe und Verehrung, sondern den Gestürzten und Vertriebenen, den in toten Stein Gebannten und zu christlichen Teufeln Erniedrigten, für sie empfindet er „heiliges Erbarmen und schauriges Mitleid".[1])

Da dieser Gegenstand bereits zwei erschöpfende Darstellungen gefunden hat, nämlich im zweiten Bande Fritz Strichs „Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner" (1910) und in Hermann Friedemanns Dissertation „die Götter Griechenlands von Schiller bis zu Heine (1905)", so können hier die Ergebnisse zusammengefaßt werden.

Heine, dessen Naturgefühl „in seinen Gedichten alle Wesen der Natur, Blumen und Steine, mit Seele und Leben begabte" und so die Quelle seiner Naturreligion wurde, bedauerte den Untergang des uralten pantheistischen Naturdienstes und erhoffte sich eine Erneuerung durch eine neue Mystik. Damit verbunden war seine sensualistische Auffassung der griechischen Götter.[2]) In den Nordseebildern nun versetzte Heine — darin sieht Strich ihre charakteristische Eigentümlichkeit — „die griechischen Götter wieder in die Natur hinein, aus der sie stammen" und gibt ihnen, gerade dadurch eine antichristliche Wendung". Gegen die „neuen herrschenden tristen Götter der Nazarener möchte der Dichter kämpfen für die besiegten, verlassenen, „die toten, nachtwandelnden Schatten, die nebelschwachen, die der Wind verscheucht". Den stolzen Zeus verzehren Unglück und Gram, der Jüngling Phöbus Apollo ist voller Traurigkeit, Venus, noch immer liebreizend, von grauenvoller Schönheit ist zur Leichengöttin geworden. Hier spielen Vorstellungen aus der Plastik herein. Die Vision entstand aus dem Anblick der weißen Wolken, die „wie kolossale Götterbilder von leuchtendem Marmor" am Himmel dahinzogen.

Wir sahen Heines „Liebe zu Toten und Statuen", sahen wie er den Gestalten der Plastik ein traumhaftes Halbleben voll

---

[1]) Heine, Bd. II S. 58.

[2]) Strich, Myth. Bd. II S. 402—403.

geheimen Schmerzes, qualvoller Lebenssehnsucht und verzehrender Sinnlichkeit zusprach. Solch eine zu kurzem Leben erweckte Statue ist Diana — der Mythologie nach die Göttin der Keuschheit — in der wilden Jagd des „Atta Troll".[1])

„stolz wie eine Bildsäul',
ritt einher die große Göttin.
Hochgeschürzte Tunika,
Brust und Hüften halb bedeckend,
Fackellicht und Mondschein spielten
lüstern um die weißen Glieder.
Auch das Antlitz weiß wie Marmor,
und wie Marmor kalt. Entsetzlich
war die Starrheit und die Blässe
dieser strengen edlen Züge.

Heines bevorzugte Quelle für diese, wie auch für die in den „Elementargeistern" aufgeführten Sagengestalten war Kornmann, von dem auch wieder Spuren zu Eichendorff hinüberführten.[2]) Die nahe Verwandtschaft zwischen dessen „Marmorbild" und Heines zum Leben erweckten Statuen, wie auch ihre ganze, romantisch traum- und gespensterhafte Sphäre hat Friedemann schon eingehend dargestellt. In der „Göttin Diana" beschwört der Ritter erst die in einem verfallenen Tempel stehende Statue der Göttin, ehe diese selbst in Person ihm zuteil wird.

Unter den verteufelten Göttern der Antike, die nun den Menschen zu sündiger Lust zu verführen suchen, steht natürlich die heidnische Liebesgöttin obenan. „Der Teufel, den man Venus nennt, er ist der schlimmste von allen . . ." heißt es im Tannhäuserlied und der arme Ritter, ein Hellene, in dem der christliche Spiritualismus erwacht war, „ein umgekehrter Faust", kann nicht Vergebung finden.[3]) Heine hat sich einmal selbst mit dem Tannhäuser verglichen, als er von dem heiteren Paris weg sich nach der deutschen Heimat sehnte.[4])

Aber er war es noch in einem tieferen Sinne. Denn er war doch niemals Hellene genug, daß er sich nicht immer wieder nach der Wollust der Schmerzen gesehnt, nach Bitternissen geschmachtet hätte.[5])

Die „Götter im Exil" behandeln wiederum die Verteufelung

[1]) Heine, Bd. VII S. 275.
[2]) Strich, Myth. II, S. 419.
[3]) Strich, Myth. II, S. 415.
[4]) Gespräche, S. 240 (Bericht L. Bechsteins).
[5]) Vgl. Bd. V S. 441 (aus dem »Tannhäuserlied«):
»von süßem Wein und Küssen
ist meine Seele worden krank;
ich schmachte nach Bitternissen.
Wir hatten zuviel gescherzt und gelacht
ich sehne mich nach Tränen,
und statt mit Rosen möcht ich mein Haupt
mit spitzigen Dornen krönen«.

der alten Götter im Sinne einer Polemik gegen die spiritualistische Weltanschauung. Zugleich aber handelt es sich hier, wo die in den Nordseebildern begonnene, in den Gedichten „die Unterwelt“ [1]) und „der Apollgott“ wieder aufgenommene modernisierend parodistische Behandlung der gestürzten Götter einen tragischen Gipfel erreicht, nach Friedemanns [2]) Darstellung um „Akte der Selbstpersiflage, die aus persönlichsten Stimmungen fließen“, aus der Ironie über die entschwundene Gottähnlichkeit seiner Jugend, auf jenen Heine-Dionysos, der er einst zu sein glaubte.

Was Heine insgemein in seinen Schriften außer den Göttergeschichten der Sagenwelt der Antike entnommen und wie er es verwendet hat, das soll, soweit es noch nicht berührt wurde, folgende kurze Zusammenstellung ergeben. Er gebraucht einige sprichwörtlich gewordene Begriffe und Gestalten in der allgemein üblichen Auffassung, z. B. den Wächter Argus, den Apfel der Eris, die goldenen Äpfel der Atalante, das Haupt der Medusa, den Stall des Augias, den Pegasus, einzelne der Musen: Klio, Thalia, Melpomene. Manche Begriffe umschreibt er durch mythologische Bilder, z. B. für Rache zitiert er „die zischenden Eumeniden“ oder die Bestrafung des Marsyas, im Einzelfall die des Aktäon, für Schmerz das Bild der weinenden Niobe. Dann zieht er gern Antikes zum Vergleich heran; so ist z. B. Goethes kinderloses Werk der Schöpfung Pygmalions gleich, so nennt er Liszt einen Amphion, eine Schauspielerin eine Circe, nennt umgekehrt einen Gleichheitsfanatiker einen Prokrustes, der die Großen klein, die Kleinen groß mache [3]) und läßt vom gleichen die französische Metrik erfunden sein.[4]) Typen sind ihm Prometheus und Herkules. Der erste der des Revolutionärs, der sich geopfert, um den Menschen das Licht zu bringen und dafür gestraft wurde. Das Bild, wie er an den Felsen geschmiedet, vom Adler zerfleischt wird,[5]) bringt er häufig und einmal vergleicht er ihn mit dem nach Elba verbannten Napoleon.[6]) Überhaupt hat Heine

---

[1]) Eine kurze, nicht ironische Schilderung des Hades gibt Heine in dem Gedicht »Im Mai« (VIII, 306):

»für leidende Herzen ist es viel besser
dort unten am stygischen Nachtgewässer.
Sein melancholisches Geräusch,
der Stymphaliden ödes Gekreisch,
der Furien Singsang, so schrill und grell,
dazwischen des Cerberus Gebell —
Das paßt verdrießlich zu Unglück und Qual —
im Schattenreich, dem traurigen Tal,
in Proserpinens verdammten Domänen,
ist alles im Einklang mit unseren Tränen«.

[2]) Siehe Friedemann H.: Die Götter Griechenlands, von Schiller bis Heine S. 56. Vgl. auch S. 57.

[3]) Heine, Bd. IX S. 117.

[4]) Heine, Bd. X S. 485.

[5]) Heine, Bd. X S. 404; I, 381; X, 417 u. a.

[6]) Heine, Bd. II S. 347.

für die olymperstürmenden Titanen, die unklassischsten Gestalten der Antike, viel Sympathie. Einen stürmischen Titanen nennt er Michelangelo,[1]) und das ganze Titanengeschlecht ruft er der (1830) kommenden Revolution zu Hilfe.[2]) Herkules ist für Heine der typische Vertreter des etwas ungefügen, dabei leichtgläubigen Kraftmenschen, so gefräßig wie tapfer, der Ochsenverschlinger.[3]) Außer der bekannten Szene am Scheidewege bringt er wiederholt das Bild des in Frauentracht am Spinnrocken Sitzenden[4]) und seinen Tod durch das vergiftete Gewand;[5]) im Vergleich sagt er: Rom, der Herkules unter den Völkern, sei durch das jüdäische Gift verzehrt worden.[6]) Von Orpheus führt Heine einmal seine Gewalt über die einstens noch allbelebte Natur,[7]) einmal seinen Tod durch die thrakischen Weiber an;[8]) die Verbindung mit Euridike berührt er nicht.

Häufiger und charakteristischer verwendet Heine die Gestalten der griechischen Heldensage, vor allem die des Trojanischen Krieges. Die Burg des Priamos fiel durch die Schuld eines Weibes,[9]) Helena, der Schönheit selbst, um die beide Völker sich stritten. (Hätte sie der Frau von Staél geglichen, sagt Heine,[10]) wäre dieses Unglück nicht eingetreten.) Früher allerdings hatte Heine sich einmal geäußert[11]) Hektor und Achill würden sich auch dann vor dem skaischen Tor begegnet und ritterlich gekämpft haben, wenn Helena nicht geboren worden wäre: „die großen Fakta und die großen Bücher entstünden nicht aus Geringfügigkeiten“ . . . Aber je mehr er in Helena das Symbol[12]) sah, wie es ihm bei der Beschäftigung mit der Faustsage aufgegangen war, desto stärker war er geneigt, ihre Gestalt wirklich zum Mittelpunkt des Geschehens zu machen. Neben ihr versinkt der „Hahnrei Menelaus“[13]) ebenso wie der von Heine stets ironisch behandelte Paris, der die Zither so schön spielte,[14]) in Bedeutungslosigkeit. Über „Shakespeares Mädchen und Frauen“

---

[1]) Heine, Bd. IX S. 196.

[2]) Heine, Bd. III S. 87.

[3]) Heine, Bd. VI S. 247.

[4]) Heine, Bd. IV S. 423 und X, 234.

[5]) Heine, Bd. II S. 417.

[6]) Heine, Bd. IV S. 257.

[7]) Heine, Bd. III S. 19.

[8]) Heine, Bd. X S. 458; IV, 426 nennt er eine Volkssage, »märchenhaft, abenteuerlich«, wie die von Orpheus.

[9]) Heine, Bd. V S. 99 (1844).

[10]) Heine, Bd. V S. 452 und VIII, 238.

[11]) 1833 (IV, 384).

[12]) Einmal vergleicht er mit ihr die Königin von Sabba, die ebenso schön wie sie gewesen sein muß. »Jedenfalls hat sie ein ähnliches Schicksal nach dem Tode, da es verliebte Rabbiner gibt, die sie durch Kabbalistische Zauberkunst aus dem Grabe zu beschwören wissen«.

[13]) Heine, Bd. VI S. 211.

[14]) Heine, Bd. V S. 452.

spricht Heine kurz und ziemlich bedeutungslos über die „ehrenfeste Tochter des Priesters Calchas", sowie über die Seherin Cassandra.[1]) In diesem Zusammenhang rühmt er Shakespeares „Meisterschaft der Charakteristik, womit er nicht selten, an die verdrießlichste Karikatur streifend, die Helden ihrer glänzenden Harnische entkleidet und in dem lächerlichsten Schlafrock erscheinen läßt".[2]) Troilus, „ein Sohn des vielzeugenden Priamos" sei „ein Laps", die Heldin eine gewöhnliche Schürze und wie erscheinen gar die Renommeen der heroischen Vorzeit, z. B. der große Pelide Achilles! Und doch scheint Heine diese Behandlung nicht übel zuzusagen. Denn auch er sieht trotz seiner theoretischen Erkenntnis in diesen Gestalten nicht das zeitlos Ewige und Typische, sondern Einzelzüge des Menschlichen und Allzumenschlichen, die ihn ansprechen oder zu ironischer Verurteilung reizen. Im eigentlichen Sinne heroisch erscheinen ihm nur Hektor (ihn vergleicht er einmal dem Prinzen Eugen an Milde und Tapferkeit) und Achill, „der tapfere Sohn der Thetis". Besonders der Zweite wird ihm geradezu identisch mit „der Beste"; z. B. sagt er: „Donizetti ist in diesem Augenblick ooch der beste, der Achilles".[3]) Neben seinem Heldentum rühmt er auch seine Menschlichkeit. Er erinnert an die Szene, da er am Meeresufer weinte und dann an seine Liebe zum Leben. Nächst dem Peliden sieht er unter den Griechen den „göttlichen Dulder Odysseus" vor allem seiner Geschicklichkeit und seines Erfindungsgeistes wegen. Er nennt Campe „Odysseus des deutschen Buchhandels",[4]) Louis Philipp einen Helden in der Weise jenes Odysseus, der sich nicht gerne schlug . . . Ajax bildet den Gegensatz zu dem Laertiden, er ist der Mann der rohen Kraft, „der wütende Autokrat, der im Zwist mit dem erfindungsreichen Dulder gar kläglich unterliegen mußte."[5]) Agamemnon ist ihm die repräsentative Herrschererscheinung im Vergleich mit Napoleon.[6]) Sonst gebraucht Heine in Vergleichen die Bezeichnungen „ein Nestor der Weisheit",[7]) „ein Nestor der Lüge",[8]) „ein literarischer Kalchas".[9]) Den klebrigten Thersites[10]) endlich, den Horcher nennt er einen Mann, „der ungalanterweise immer den rechten Namen ausspricht".[11]) Aus dem Hause Agamemnons führt er an Orest, als Rächer des Vaters,[12])

---

[1]) Heine, Bd. VI S. 207 und 210.
[2]) Heine, Bd. VI S. 208.
[3]) Heine, Bd. IX S. 403.
[4]) Brief an Campe, 12. 8. 1852. Hirth, Briefwechsel Bd. III S. 282.
[5]) Heine, Bd. IX S. 133. Mit ihm vergleicht er einmal den tobenden Menzel.
[6]) Heine, Bd. II S. 102, vgl. VI, 128.
[7]) Heine, Bd. II S. 102.
[8]) Heine, Bd. X S. 441.
[9]) Heine, Bd. IV S. 385.
[10]) Heine, Bd. VI S. 449.
[11]) Heine, Bd. VI S. 207.
[12]) Heine, Bd. II S. 102.

Mörder der Mutter,[1]) [Pylades gebraucht er lediglich als Bezeichnung für Intimus],[2]) aus dem Hause des Odysseus Penelope als Muster der treuen Gattin[3]) und nur einmal macht er[4]) sich über sie lustig, man dürfe die Sage von ihren Geweben, die sie am Tage spann und nachts wieder auftrennte, nicht glauben, sie habe wohl Tag und Nacht mit den Freiern verbrach und nur Intrigen gesponnen." — Den Sagenkreis der Argonauten (er gebraucht diesen Namen zweimal für Seefahrer[5]) berührt er fast gar nicht, bei einem Wolkenbruch denkt er an Jasons Fahrt nach Kolchis, beim Anblick einer Italienerin an das Bild der Medea.[6]) Auf den Thebanischen Sagenkreis kommt Heine in seiner Verhöhnung Platens. Dieser hätte, in seinem „König Oedipus" statt Oedipus den Vater Lajos töten und die Mutter Jokaste heiraten zu lassen, es lieber umgekehrt einrichten sollen.[7]) Aus der Theseussage entnimmt er das Motiv des Ariadnefadens, der durch die Labyrinthe des Lebens[8]) führt. In komischer Weise sagte er einmal: „in der Fabel, daß Ariadne, nachdem Theseu sie auf Naxos sitzen gelassen, sich dem Bacchus in die Arme geworfen, sehe ich nichts anderes als die Allegorie, daß sie sich, in jenem verlassenen Zustande, dem Trunk ergeben hat" . . .[9])

Diese frivol-skeptische Interpretation eines antiken Stoffes könnte als Motte über diesem Kapitel stehen. Sie ist der treffendste Ausdruck des auflösenden, um- und entwertenden Geistes, mit dem Heine den Resultaten antiker Kunst- und Lebensauffassung gegenübertritt und der sich nach zwei verschiedenen Seiten hin äußert: entweder in einer modern vernünftigen, ablehnenden Skepsis oder in einer schwärmerisch gefühlsmäßigen Romantisierung. Beides aber ist so unklassisch und unantik wie der vage, doch nur symbolische Begriff seines erträumten Griechentums selbst.

---

[1]) Heine, Bd. II S. 467.

[2]) Heine, Bd. IX S. 169 und VIII, 268.

[3]) Heine, Bd. IV S. 123 und 261; VII, 233.

[4]) Heine, Hirth Briefwechsel, Bd. II S. 136 (25. 1. 1837).

[5]) Heine, Bd. VII S. 291 und X, 108.

[6]) Heine, Bd. VII S. 291. Vgl. auch V, 201: »Bei einem Versuch, die Religion zu erneuern, habe man sich benommen wie Medea bei der Verjüngung des Königs Aeson«.

[7]) Heine, Bd. II S. 466.

[8]) Heine, Bd. II S. 305 und IX, 400.

[9]) Heine, Bd. II S. 403.

LITERATUR-VERZEICHNIS.

1. Aristophanes Werke, übersetzt von J. H. Voß, Braunschweig 1821.
2. Bacherer Gust.: Die junge Literatur und der Roman Wally, Stuttgart 1836.
3. Bezold Friedr.: Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus. Bonn und Leipzig 1922.
4. Börne Ludwig: Sämtliche Werke. Wien 1868.
5. Brandes Georg: Die Hauptströmungen des 19. Jahrhunderts. Das junge Deutschland. 1924 Berlin.
6. Brecht Walther: Heinse und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland, nebst Mitteilungen aus Heinses Nachlaß. Berlin 1911.
7. Brecht Walther: Heine, Platen, Immermann. Germanistische Forschungen 1925.
8. Cholevius Leo: Geschichte der deutschen Poesie in ihren antiken Elementen. Leipzig 1854—1856.
9. Doell M.: Wieland und die Antike. München 1896.
10. Eckermann Joh. P.: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Herausgegeben von H. Düntzer. Leipzig 1899, 7. Auflage.
11. Eichendorffs Werke.
12. Elster Ernst: Heines Werke. Leipzig 1924.
13. Friedemann H.: Die Götter Griechenlands von Schiller bis Heine. Dissert. Berlin 1905.
14. Gerathewohl Fritz: Saint-Simonistische Ideen in der deutschen Literatur. München 1920.
15. Gerhard Ed.: Berlins antike Bildwerke.
16. Goebel J.: Heines Verhältnis zu Wolfgang Menzel. In dem „Grenzboten" 1899, II.
17. Gutzkow K.: Götter, Helden, Don-Quixote, Hamburg 1838.
18. Handbuch der klassischen Altertumswissenschaften. Hers. von Iwan Müller.
19. Heinse W.: Petrons Gastmahl, übersetzt aus dem Lateinischen.
20. Heinsius Walther: Mörike und die Romantik. Diss. München 1921.
21. Herwegh G.: Gedichte und kritische Aufsätze aus den Jahren 1839 und 1840.
22. Hesse W.: Heine und Schlegel. (Ein Kulturbild aus der ersten Zeit der Bonner Universität). Allgem. Zeitung 1880 Nr. 173—176.
23. Hessel Karl: Die metrische Form in Heines Dichtungen. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. 3. Jahrgang. Leipzig 1889.
24. Hilsenbeck Fritz v.: Aristophanes und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts. Berlin 1908.
25. Hirth Fr.: Heinrich Heines Briefwechsel. München und Berlin 1914—1920.
26. Homers Werke.
27. Houben H. H.: Gespräche mit Heine. Frankfurt am Main, 1926.
28. Houben H. H.: Jungdeutscher Sturm und Drang. Leipzig 1911.
29. Karpeles: Heinrich Heines sämtliche Werke. Hamburg 1887.
30. Klein Timoth.: Wieland und Rousseau. Diss. 1903 München.

31. Ledebur Leopold v.: Geschichte der königlichen Kunstkammer in Berlin, 1831.
32. Lichtenberger Henri: Heinrich Heine als Denker. Übersetzung von F. v. Oppeln-Bronikows. Dresden 1921.
33. Linde Otto zur: H. Heine und die deutsche Romantik. Freiburger Dissertation 1899.
34. Lipmann Heinz: Georg Büchner und die Romantik. München 1923.
35. Marggraff H.: Politische Gedichte aus Deutschlands Neuzeit. Leipzig 1847.
36. Menzel W.: Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit. Stuttgart 1858—1859.
37. Mücke Georg: Heinrich Heines Beziehungen zum deutschen Mittelalter. Berlin 1908.
38. Nadler Joseph: Die Berliner Romantik. Berlin 1921.
39. Nehrkorn Hans: Wilhelm Heinse und sein Einfluß auf die Antike. Dissertation Göttingen 1904.
40. Nietsche Fr.: Die Geburt der Tragödie. Leipzig 1872.
41. Platen A. v.: Der romantische Oedipus.
42. Rahel: Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde.
43. Remer Paul: Die freie Rhythmik in H. Heines Nordseebildern. Dissertation Heidelberg 1889.
44. Robert-Tornow Walther: H. Heine und die deutsche Romantik. 1889. Freiburg, Dissertation.
45. Rötscher H. Theod.: Aristophanes und sein Zeitalter. Berlin 1827.
46. Rousseau Joh. Baptist: Kunststudien. München 1834.
47. Ruges A. und Echtermeyers E. Th.: Manifest gegen die Romantik. Halle'sche Jahrbücher 1839.
48. Schlegel A. W.: Über dramatische Kunst und Literatur. 1809.
49. Schlegel A. W.: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Heilbronn 1884.
50. Schlegel Friedr.: Sämtliche Werke. Wien 1846.
51. Schlegel Friedr.: Vom ästhetischen Wert der griechischen Komödie. Berlinische Monatsschrift, herausgegeben von Biester. 24. Band. Berlin 1794.
52. Schuster Moritz: Horaz und Heine. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte. Im Programm des K. K. Staats-Obergymnasiums zu Wiener Neustadt, am Schlusse des Schuljahres 1916. Wiener Neustadt 1916.
53. Schwarz Eduard: Charakterköpfe aus der antiken Literatur. Leipzig 1910.
54. Strich Fritz: Heinrich Heines sämtliche Werke. München 1925.
55. Strich Fritz: Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. Halle 1910.
56. Strich Fritz: Deutsche Klassik und Romantik. 2. Auflage, München 1924.
57. Strich Fritz: Dichtung und Zivilisation. München 1928.
58. Süß Wilh.: Aristophanes und die Nachwelt. In der Sammlung: Das Erbe der Alten. Herausgegeben von Immisch, Heft 213, 1911.
59. Utitz Emil: Wilh. Heinse und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung. Halle 1906.
60. Varnhagen von Ense, Karl August: Gallerie von Bildnissen aus Rahels Umgang und Briefwechsel. 1836.
61. Varnhagen und Chamisso: Musenalmanach 1806. Berlin.
62. Vorlesungsverzeichnis der Berliner Universität, aus den Jahren 1821—1823.
63. Voß Joh. Heinr.: Mythologische Briefe.
64. Walzel Oskar: Heinrich Heines sämtliche Werke, Leipzig 1910—1915.
65. Walzel Oskar: Heine und Goethe. Vossische Zeitung 1893. Sonntagsbeilagen Nr. 457 und 469.

66. Walzel Oskar: Heine, Goethe und die Antike. Die Zeit, Wien 1896, VI Nr. 70.
67. Wienbarg L.: Ästhetische Feldzüge. Hamburg 1834.
68. Wienbarg L.: Menzel und die junge Literatur. Programm zur deutschen Revue. Mannheim 1835.
69. Wilamowitz U. v. Moellendorff: Die griechische und lateinische Literatur und Sprache. 3. Auflage. Leipzig-Berlin 1912.
70. Wilamowitz U. v. Moellendorff und B. Niese: Staat und Gesellschaft der Griechen und Römer. Berlin und Leipzig 1910.
71. Wolf Aug.: Vorlesungen über die Altertumswissenschaften. 1831—1832.
72. Wolff D. O. L. B.: Die schöne Literatur Europas in der neuesten Zeit. Vorlesungen. Leipzig 1832.
72. Ziegler Theobald: Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts. Berlin 1899.

LEBENSLAUF.

Geboren bin ich, MARIA FILTSO, am 26. September 1899, zu Totzenhof in Österreich als Tochter des Hauptmannes Johann Filtso. 1903 kam ich nach Athen, wo ich eine griechische Privatschule und das Staatsgymnasium bis zur Reifeprüfung im Jahre 1916 besuchte. Im Oktober 1922 kam ich nach Deutschland und studierte seit Winter dieses Jahres an der Universität München deutsche Philologie.

Ich besuchte Vorlesungen und Übungen bei folgenden Herren Dozenten: Brecht, Hauttmann, Heisenberg, Kehrer, von Kraus, Kutscher, Mausser, Muncker, Pinder, Strich, Wörner, Wölfflin.

Die Dissertation entstand unter Leitung von Herrn Professor Dr. Fritz Strich, dem ich für liebenswürdige Förderung zu wärmstem Dank verpflichtet bin.